THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright, microfiche edition: Crown copyright. Reproduced by permission of the Controller of Her Majesty's Stationery Office. The year of publication of the original to which this copyright refers is given on the title strip. No part of the publication reproduced on this microfiche may be reproduced in any form without permission from Her Majesty's Stationery Office and Chadwyck-Healey Ltd.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London.

Technical data:

Producing laboratory: Micromedia Ltd, Kidlington, Oxford.

Note:

These catalogues are being filmed from bound volumes in the Victoria and Albert Museum Library. We regret that in some cases text and illustrations are lost through tight binding.

KUNSTPHOTOGRAPHIE um 1900

KUNSTPHOTOGRAPHIE UM 1900

78.E.

ESSEN: FOLKWANG MUSEUM.

KUNSTPHOTOGRAPHIE UM 1900

Bilder aus den fotografischen Sammlungen:

Staatliche Landesbildstelle Hamburg

Kupferstichkabinett Dresden

Société Française de Photographie Paris

Folkwangschule Essen

Prentenkabinet der Rijksuniversiteit Leiden

Maurice Misonne Charleroi

Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Museum Folkwang Essen | 12. März bis 12. April 1964

Museum für Kunst und Gewerbe,

in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Landesbildstelle,

Hamburg, 25. April bis 3. Juni 1964

Organisation und Durchführung der Ausstellung: Prof. Dr. Otto Steinert / Folkwangschule Essen

Herausgegeben im März 1964
Copyright by den Leihgebern bzw. den Autoren
Kataloggestaltung und Plakat, mit einem Foto von Robert Demachy,

Prof. Hermann Schardt, Folkwangschule Essen

Gesamtherstellung: Industriedruck AG, Essen

L.444.
2. II. 1965.
LIBRARY

Was ist "Kunstphotographie"? Unter dieser prätentiösen Bezeichnung findet sich die 1839 erfundene Fotografie zu ihrer ersten geschlossenen bildnerischen Demonstration, zu ihrer ersten Stilbewegung zusammen. Diese beginnt nach 1890 und hat 1910 ihren Höhepunkt überschritten. Ihre Initiatoren waren Amateure, die sich zur Aufgabe gesetzt hatten, die Fotografie aus dem Manierismus und ihren erstarrten Regeln, von dem Atelierplunder und der nivellierenden Retusche, denen die zweite Generation der Berufsfotografen ihre kommerziellen Erfolge verdankten, zu befreien, und eine neue Ausdrucksform im Lichtbild zu finden.

Nach einer kurzen, um schlichte und natürliche Darstellung bemühten Periode, geriet die Kunstphotographie in den Bannkreis der Malerei, deren Motive sie übernahm und deren ästhetische Gesetze sie sich anzueignen versuchte. Der einfache Silberabzug wurde durch Farbdrucke der Chromatverfahren ersetzt, die dem malerischen Vortrag des Sujets entgegenkamen und weitgehende manuelle Eingriffe in den fotografischen Prozeß erlaubten. So entstand eine faszinierende farbige Bildwelt, mit oft nur maltechnisch anmutenden, nachempfundenen Ergebnissen, aber auch jene, meist kleinformatigen Blätter, die ihre fotografische Herkunft nicht leugneten und deren bildnerische Aussage, deren Flair ihrer subtilen Technik, wir uns auch heute nicht entziehen können.

Die Kunstphotographie war der klärende und wohl notwendige Umweg zu unserer heutigen Erkenntnis der gestalterischen Eigengesetzlichkeit der Fotografie, in Abgrenzung zu den bildenden Künsten, und zu unserer Definition, daß Fotografie ein "technisches Bildmittel" ist.

Die Aufzeichnung der Geschichte dieser von einmaligem Enthusiasmus getragenen Stilbewegung in ihren historischen Details, die Schilderung ihrer Schulen, Zentren und führenden Persönlichkeiten, ihre spezifischen Techniken, sowie eine kritische Betrachtung in der Sicht des Kunsthistorikers, folgen in den nachstehenden Beiträgen.

Die Leihgeber haben uns zum wiederholten Male ihre Archive in großzügigster Weise zur Verfügung gestellt. Hier bedarf die freundschaftliche Hilfe der Staatlichen Landesbildstelle Hamburg, Direktor Fritz Kempe, besonderer Erwähnung. Allen Leihgebern, den Textautoren und allen, die uns bei der Vorbereitung und Durchführung der Ausstellung geholfen haben, sei unser besonderer Dank ausgesprochen.

Der fördernden Hilfe von Rat und Verwaltung der Stadt Essen ist es erneut zu danken, daß wir unsere Reihe "Beiträge zur Geschichte der Fotografie" fortsetzen und die Ausstellung "Kunstphotographie um 1900" in dieser Form realisieren konnten.

Otto Steinert

DIE KUNSTPHOTOGRAPHIE IN DEUTSCHLAND

Die "Kunstphotographie" der Jahrhundertwende besaß mehrere Zentren, aus denen ästhetische und fototechnische Anregungen kamen, die sich insbesondere durch die zahlreichen Ausstellungen schnell verbreiteten. So ergibt es sich fast von selbst, daß die Hauptträger der "neuen" Fotografie bald miteinander bekannt wurden und auch über die Beschickung der jeweiligen Ausstellungen hinaus in Kontakt traten. Oft entstanden persönliche Freundschaften; vor allem porträtierte man sich gegenseitig.

Dabei darf nicht übersehen werden, daß es im Grunde nur eine relativ kleine Zahl von Persönlichkeiten war, von der die Idee der "Kunstphotographie" aufgenommen, gehegt und propagiert wurde. Diese schlossen sich um so fester zusammen, als sie einerseits der Stärkung durch Gesinnungsfreunde und des Austausches von Meinungen und Erfahrungen bedurften, andererseits von diesem inneren Kern aus in die Breite zu wirken trachteten. So entstanden die örtlichen Zusammenschlüsse des Wiener "Kamera-Klubs" (1887), aus dem heraus Kühn, Watzek, Henneberg und Spitzer arbeiten, des "Photo-Club de Paris" (1888), in dem Demachy und Puyo sich entfalten, und der "Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie" (vermutlich 1892 gegründet) in Hamburg, die den Brüdern Hofmeister eine Plattform bietet. Der in der Geschichte der "Kunstphotographie" wahrscheinlich wichtigste Zusammenschluß erfolgt mit der "Photo-Secession" in New York im Jahre 1902. Daß er durch die Tatkraft eines Mannes — Alfred Stieglitz mit Hilfe von Steichen — zustandekommt, deutet an, wie diese ganze "Bewegung" von der Initiative weniger abhing. Und diese wenigen fotografieren zum Teil nicht einmal selber, sondern sind nur Förderer, Anreger und Programmatiker, wie der Kunsthistoriker Richard Muther, der "praeceptor germaniae" Alfred Lichtwark (1852 — 1914) und der Sammler Ernst Juhl.

Nun gab es natürlich schon zuvor fotografische Vereine, die ältesten in Wien und Berlin, aber sie waren mehr technisch-wissenschaftlich intendiert. Die Klubs der neuen Richtung streben danach, "die Aufnahmen von rein mechanischer Arbeit zu befreien; ihr Wert soll einzig liegen in der Zusammensetzung, Lichtwirkung und im Ton. Es soll darin eine persönliche Naturauffassung sich erkennen lassen". So formuliert Ernst Juhl die Quintessenz eines Vorwortes, das Robert Demachy für den Katalog der dritten Jahresausstellung des "Photo-Club de Paris" 1896 verfaßte. Er berichtet zugleich, daß er außer wenigen uninteressanten Aufnahmen keine Facharbeiten sah, "wahrscheinlich ein Zeichen, daß sich die Berufsphotographen mit Arbeiten, die einer künstlerischen Jury unterworfen sind, nicht befassen, wohl auch nicht befassen können, da ihr Publikum allerorten Dinge verlangt, die mit der Kunst sich nicht vertragen"[1].

Diese Auslassungen sind typisch für die Tendenzen der "Kunstphotographie". Richtet sie sich doch zunächst gegen das Süßliche, Gezierte und Unnatürliche im Massenangebot an zeitgenössischer Kunst und eigentlich erst mit diesem allgemeineren Ziel auch gegen die damals übliche Bildnisfotografie aus den Ateliers gutverdienender Fachfotografen. Da die Neuerer im Bezirk der Fotografie vorerst keine mitteleigenen Vorbilder kennen, verweisen sie auf die alten "Meister allerersten Ranges, wie Rembrandt, Velasquez, Hals usw.". Sie zu studieren, wird der "Kunstphotograph" aufgefordert; nicht nur, um für sein eigenes Schaffen etwas von der "Großzügigkeit" der Alten zu lernen, sondern auch um zeitgenössische Kunst besser beurteilen zu können. "Für den angehenden Kunstphotographen ist es aber unerläßlich, daß er unsere Zeit versteht, er muß immer wieder den Versuch machen, die Hauptwerke unserer größten modernen Meister wirklich selbst zu erkennen"[2]. Um durch Ausstellungen und Publikationen einer größeren Öffentlichkeit aber auch vorbildliche Werke der Fotografie darzubieten, sammelt Ernst Juhl auf Anraten Lichtwarks. Hätte er dies nicht getan, wären wir weit weniger in der Lage gewesen, diese Ausstellung zu veranstalten. Denn aus der "Sammlung Ernst

Juhl" stammt ein Teil unserer Originale und der Drucksachen. Auch Museen sammeln um 1900 Werke der Fotografie, so das Kupferstichkabinett in Dresden.

Die allenthalben in vielen Städten Deutschlands, Österreichs, Frankreichs, Belgiens entstehenden "Photo-Klubs" weisen Mitglieder auf, deren Zahl und gesellschaftliche Stellung uns heute erstaunen. Majestäten, Kaiserliche und Königliche Hoheiten, Adelige aller Provenienzen, Magnifizenzen und Exzellenzen, Militärs und Bankiers, Wissenschaftler und Großkaufleute sind nicht nur die Protektoren und Vorsitzenden dieser Klubs, sondern oft deren tätige Mitglieder. Auch dies ist nur aus den besonderen Aspekten der Zeit zu verstehen. "Das Entsetzen über die furchtbare Öde des Gefühlslebens, in der breite Schichten unseres Volkes dahindämmern...", hatte zur Wiederbelebung des Dilettantismus geführt. Ihn zu fördern, gründete man Vereinigungen aller Art, eben auch für "künstlerische" Fotografie, die sich indes angesichts "der ganz neuen ökonomischen Verhältnisse und der vorherrschenden politischen Bestrebungen" nicht an das Volk, sondern nur an die Besitzenden wenden können. Der Dilettantismus der höheren Stände sei "geradezu die Volkskunst unserer Zeit"[3] geworden, schreibt Lichtwark 1897. Die Fotografie nimmt in dem Gesamtprogramm der geistig-kulturellen Erneuerung einen so aktiven Raum ein, daß Alfred Lichtwark in einem depressiven Brief an Gustav Pauli am 14. November 1904 schreiben kann: "Das einzige, das eingeschlagen hat, ist die Amateurphotographie. Und vielleicht wird sie allein machen, was alles andere bisher nicht gekonnt hat"[4].

Indes vermochte Lichtwark 1904 noch nicht zu sehen, was wir heute im Rückblick erkennen, daß nämlich auch die "Kunstphotographie" als eine der schönsten und zugleich skurrilsten Blüten des Dilettantismus um diese Zeit ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte. In Deutschland jedenfalls bewegt sie sich bis zum Jahre 1902 ansteigend von der ersten "Internationalen Ausstellung von Amateurphotographien" in Hamburg 1893, um in der zehnten von 1903 — der exzellenten Jubiläumsschau — eine große Übersicht zu halten.

Hamburg nimmt in der Bewegung der "Kunstphotographie" eine Schlüsselstellung ein. Es ist nämlich eine Ausnahme unter den deutschen Städten, was Dr. R. Neuhauss, der damalige Herausgeber und Leiter der "Photographischen Rundschau" 1896 bestätigt, als er über die Berliner Ausstellung dieses Jahres schreibt: "Das auffallende Zurückbleiben Deutschlands erklärt sich zum Theil aus dem Mangel guter Ausstellungen. Wenn man von Hamburg absieht, welches seit 1893 nun schon zum vierten Male eine Ausstellung für künstlerische Photographie veranstaltet, war es jetzt in Berlin das erste Mal, daß überhaupt in Deutschland eine größere Anzahl photographischer Kunstwerke öffentlich gezeigt wurde. Die Berliner Ausstellung 1889 und die Erfurter Ausstellung 1894 kommen nach dieser Richtung hin nicht in Betracht. Die photographische Abteilung der Berliner Gewerbe-Ausstellung hat höchstens gezeigt, wie der Künstler nicht photographieren soll"[5]. Neuhauss geht es wie Juhl um die Bildung von Maßstäben. Er schlägt vor, "kleine auserlesene Ausstellungen" wandern zu lassen.

Juhl tritt übrigens 1896 als Verantwortlicher für den künstlerischen Teil in die "Photographische Rundschau" ein. Am 1. August 1902 muß er auf die Proteste von Amateurvereinen hin diesen Posten räumen, weil seine Veröffentlichung von zwölf Bildern Eduard Steichens "einen Sturm der Entrüstung"[6] hervorgerufen hatte. Es sind just jene Bilder darunter, die den Ruhm Steichens begründeten, und die zu "Leitfossilien" der Epoche der "Kunstphotographie" wurden: der Rodin von 1901 und das Selbstbildnis Steichens als Maler. Juhl hatte mit den Steichen-Bildern den deutschen Amateuren zeigen wollen, wie ein Künstler fotografiert. Aber vor der Kühnheit des damals 22jährigen Steichen wichen die Vereinsvorstände zurück. Dabei waren es gerade sie, auf die man die größten Hoffnungen gesetzt hatte, durch Musterausstellungen das Vorbildliche zu propagieren. "Daß letztes zu erreichen ist, bewiesen die Hamburger Ausstellungen, welche bewirkten, daß jetzt Hamburg eine der wenigen Kunst-Oasen ist"[7], hatte Neuhauss 1896 geschrieben.

Hamburg blieb dies auch nur so lange, wie sich in Ernst Juhl der Mann gefunden hatte, der einen heute schwer vorstellbaren Idealismus und offenbar seine gesamte Arbeitskraft in die Förderung bildnerischer Talente und die Organisation fotografischer Ausstellungen investierte. Als die "Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie" im Jahre 1906 ihre elfte "Ausstellung von Kunstphotographien"[9] durchführt, da steht Ernst Juhl nicht mehr an ihrer Spitze, sondern sein Freund Dr. Eduard Arning. Es handelt sich auch nur um eine interne Schau. Erst 1911 tritt die Gesellschaft noch einmal mit einer "Internationalen photographischen Ausstellung"[9], ihrer zwölften insgesamt, hervor, die sie bezeichnenderweise auf das Bildnis und das Figurenbild beschränkt. Nun gibt es zwar einen "Präsidenten" in der Gestalt des nicht unbedeutenden Amateurs G. Henry Grell, aber Juhl ist mit Lichtwark und Se. Magnifizenz Bürgermeister Dr. Burchard unter die Ehrenmitglieder getreten. Am 16. August 1915 stirbt Ernst Juhl, 65 Jahre alt. Als Ingenieur und Kaufmann war er offenbar ohne Glück, aber seine Zeitgenossen nannten ihn "Vater der Kunstphotographie in Deutschland".

Es kann nicht Ziel dieser Abhandlung sein, ein vollständiges Bild der "Kunstphotographie um 1900" zu entwerfen. Sie vermag nicht mehr zu geben als eine Übersicht, zu deren Ergänzung und Vertiefung die anderen Beiträge herangezogen werden mögen. Sie befassen sich mit den eingangs bezeichneten Zentren der "Kunstphotographie" in Europa und Amerika. Ich versuche unter Hinweis auf meine umfangreiche Darstellung in der deutschen Ausgabe von Peter Pollacks "Die Welt der Photographie"[10] nur einige der führenden Kräfte kurz zu skizzieren. Dies sowohl hinsichtlich ihrer Werke als Fotografen wie auch in bezug auf ihre Programme. Denn "programmatisch", daran kann nach dem bisher Ausgeführten wohl kein Zweifel mehr sein, war die ganze "Kunstphotographie". Eines ihrer Programmziele war das "unvergängliche" Bild. Ihm dienten die verschiedenen Verfahren, die sich unter dem Begriff der sogenannten "Edeldrucke" zusammenfassen lassen. Ihre Positive enthalten eben jenes Element nicht mehr, das die Vergänglichkeit der Fotografie bewirkt, das fotografische Silber. Unter den zahllosen Positivverfahren, die mit diesem Ziele erprobt werden, obsiegt schließlich für die Hoch-Zeit der "Kunstphotographie" der Gummidruck in seinen verschiedenen Ausprägungen bis hin zum mehrfarbigen. Aber während etwa die Franzosen sich mit dem "einfachen" Gummidruck bescheiden — und damit ihre bewunderte skizzenhafte Wirkung von intimen, meist im Format kleinen Blättern erreichen, erfährt der Kombinations-Gummidruck auf dem Wege über Wien nach Hamburg eine monumentale Ausprägung. Erlaubt er doch, jene "Großzügigkeit" der alten Meister nun auch in die Fotografie zu übertragen, indem man Einzelheiten unterdrückt und auf Flächigkeit — freilich auch häufig und zeitlich zunehmend auf Pathos — hin stilisiert. Denn ein anderer Programmpunkt lautet: Der Photograph muß sich die Wand erobern. Dies geschah radikal gegen Ende der neunziger Jahre.

Man stelle sich bitte vor, wie die erste internationale Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle im Jahre 1893 ausgesehen haben muß. Da hatte man ein Budget von 7 000 Goldmark zusammengebracht, das sich um einen von Mitgliedern der besten Gesellschaft gezeichneten Garantiefonds von 10 000 Mark für unvorhergesehene Ausfälle erhöhte. Prospekte wurden in vier Sprachen an die führenden Zeitungen der ganzen Welt versandt, die alle einzeln angeschrieben wurden. Insgesamt wurden 20 000 Einladungen verschickt an sämtliche Amateur-Vereine in Österreich, England, Amerika und Frankreich, man schaltete die Konsulate ein und den internationalen Fotohandel. In 30 Zeitungen gab man Anzeigen für die Beteiligung auf. Das Preisgericht tagte vom 29. September bis zum 7. Oktober. 33 Hauptpreise fielen an Ausländer, 26 an Deutsche! (Außerdem wurden Hunderte von Anerkennungspreisen verliehen.) Neben besonders geschaffenen Plaketten — eine Lieblingsidee des Initiators Lichtwark war die Wiederbelebung der Medailleurkunst — wurden Gemälde und Aquarelle der Hamburger Maler Thomas Herbst, Valentin Ruths, Ernst Eitner und Ascan Lutteroth vergeben[11]. Damit betonte man bewußt den Zusammenhang Kunst und Photographie. Schließlich waren rund 6 000 Bilder gehängt von 458 Autoren. Eine Monstreschau, gewiß, aber

auch welche Arbeit und Begeisterung, welch Engagement und welch Material zum Vergleich. Alfred Lichtwark hält während der Dauer der Ausstellung drei Vorträge, die sämtlich in voller Länge von der Presse gedruckt werden und 1894 unter dem Titel "Die Bedeutung der Amateur-Photographie" bei Knapp in Halle als Buch erscheinen. Es sind seine "Manifeste der Kunstphotographie"[12].

"Was uns noch fehlt, sprang bei gleichförmig niedrigem Niveau der deutschen Abteilung, in der nur eine kleinere Anzahl von vollentwickelten Begabungen hervorragte, beim ersten Gange in die Augen"[13]. Lichtwark nutzt die Gelegenheit zum kritischen Vergleich; nichts läßt er aus, Motive, Auffassung, Dekor, Natürlichkeit, Drucktechnik — statt des ihm verhaßten Albumin der Deutschen bringen die von ihm hoch gelobten Amerikaner die Platinotypie —, Kartons und Bilderrahmen werden in einem Vortrag behandelt. Namen tauchen hier zum ersten Male auf, die in der "Kunstphotographie" Bedeutung gewinnen — und denen wir in unserer Ausstellung nach über 70 Jahren wieder begegnen, so u. a. Otto Scharf, Hauptturnlehrer aus Crefeld, Premierlieutnant z. D. Böhmer, Oppeln (er gewinnt den "Bieber-Preis", eine Stegemann-18/24 Kamera), Otto Rau, Berlin, Hugo Erfurth, Dresden ("Kartenspielende Bauern"), Dr. Ed. Arning, Hamburg, A. Mazourine, Moskau, Charles Cataldi, Florenz.

Das Gros der Aussteller sind Amateure. Insofern dokumentiert die Schau den Sieg des Dilettantismus, aber das "Wandbild" bringt sie noch nicht: Die Formate der Bilder sind im wesentlichen die der Originalplatten zwischen 13/18 und 30/40 cm. Die 6 000 Fotos müssen den Eindruck einer Briefmarkensammlung hervorgerufen haben. (Was dieser Ausstellung in Hamburg noch eine besondere Bedeutung gab, war die Tatsache, daß man sie gewagt hatte, obwohl mit dem Wiederauftreten der Cholera zu rechnen war, "um nach Innen und Außen zu bezeugen, daß selbst in schwerer Zeit die Stimmung und Unternehmungskraft in Hamburg nicht Schaden gelitten hatte"[14].)

Es sollte auch kein Mißverständnis darüber aufkommen, daß uns die Hamburger Ausstellungen von 1893 bis 1903 lediglich als Beispiel für die Entwicklung der "Kunstphotographie" dienen. An ihren uns lückenlos zur Verfügung stehenden Katalogen lassen sich das Auftauchen von Namen und die Veränderung in Stil und "Kosmetik" der Bilder — dieser köstliche Ausdruck stammt von Lichtwark — auf den Höhepunkt der fotografischen Epoche hin zwanglos verfolgen. Auch muß man bedenken, daß nach zeitgenössischen Angaben im Jahre 1893 den etwa 40 in Deutschland existierenden Amateurvereinen rund 400 in England gegenüberstehen. Die englische Amateurfotografie gilt damals als führend, und es ist erwiesen, daß die Quantität auch einen hohen Anteil an Qualität enthielt. 1905 freilich schreibt A. Horsley Hinton: "Wahrscheinlich ist der durchschnittliche künstlerische Wert der Photographie in Großbritannien höher als in irgendeinem Lande der Welt, aber sie wird mehr allgemein ausgeübt, und das allerbeste geht unter in der großen Menge der zwar schätzenswerten aber dennoch zweiten Garnitur"[15]. So mag es gekommen sein, daß auf die deutsche "Kunstphotographie" mehr von einigen englischen Fachfotografen denn von Amateuren Einfluß ausgeübt wurde.

Die erste Periode der "Kunstphotographie" in Deutschland ist noch durchaus "episch", also gemütvoll erzählend. Da man noch kaum vergrößert und der Gummidruck erst etwa ab 1894 Verwendung und sodann eine rasche Weiterentwicklung auf das [illegible]mentale Wandbild hin erfährt, bleibt die wesenseigene Schärfe des fotografischen Bildes erhalten. Typische Figuren dieser Periode sind der Russe Alexis Mazourine (1846 in Moskau geboren) und die Deutschen Eduard Arning (1855 — 1936) und Böhmer. Sie bleiben im wesentlichen ihrem intimen Stil treu bis auf jenen merkwürdigen, von den Zeitgenossen übrigens leicht abfällig beurteilten zweifarbigen Gummidruck "Hüttenwerk", den die Brüder Hofmeister 1902 offenbar nach einer Aufnahme Arnings anfertigten. Arning erlag damit zweifellos der Wandbildmode. Von Böhmer sagt Juhl bezeichnenderweise, daß er die den Anfänger (1893) so leicht ergreifende Sucht, wahllos Minderwertiges aufzunehmen, vermied, weil er "vor dem Besitz einer Handkamera bewahrt blieb"[16].

Obwohl so die Fotografie auf das Statische — auch im Handwerkszeug = Stativkamera — verwiesen wird, enthusiasmiert doch der Zug von "Natürlichkeit" an den Bildern der ersten Periode. Otto Raus "Fischzug" kann hierfür als Prototyp gelten. Man vergegenwärtige sich, wie diese anspruchslosen Natur- und Menschenstudien in einer Epoche wirken mußten, die in ihrem äußeren Habitus eine "Stil-Maskerade" (Ahlers-Hestermann) der "Formlosigkeiten und der Tapezierkünste"[17] trieb. Im Bereiche der Fotografie selbst bedarf es nur eines Blickes in die damaligen Jahrgänge der von Dr. A. Miethe herausgegebenen Zeitschrift "Das Atelier des Photographen"[18], um ästhetische Gänsehäute zu bekommen. Der "Makartismus" in der Fotografie wirkte durch das geleckte Abfotografieren von Palmwedeln, Portieren und Gipssäulen, von wahren Ausgeburten an Möbelscheußlichkeiten, Hintergründen mit Renaissancearchitekturen oder Sumpflandschaften noch geschmackloser als er seiner Unnatur nach eo ipso war. So richtet sich verständlicherweise der Kampf der Amateure vor allem gegen den Atelierplunder und seine lügenhaften Posen. Ganz langsam, gewissermaßen in einer Art von Untergrundbewegung stehlen sich die natürlichen Fotografien der Amateure in kleinen Abbildungen in die obengenannte Zeitschrift.

Erst 1899 erfüllt sich auf der Hamburger Ausstellung sichtbar die Hoffnung, daß Berufsfotografen sich der "Neuen Photographie" anschließen. Es sind dies vornehmlich die Deutschen Nicola Perscheid (1864 — 1930) aus Leipzig und Rudolph Dührkoop (1848 — 1918) aus Hamburg. Perscheid zeigt neben einer Reihe von Porträts, die seinen Namen in der Folgezeit bekannt machen, zauberhafte, durchaus amateurmäßig wirkende Landschaften und Figurenbilder. Dührkoop hatte erst kurz zuvor, angeregt durch Lichtwark und die Vorbilder der Hamburger Ausstellungen, "die althergebrachte Atelierporträtfabrikation verlassen"[19]. Nun fotografiert er mit natürlichem Licht im Freien oder in Wohnräumen. Seine Stärke wird die Menschendarstellung im Milieu. (Seine Tochter Minya Diez-Dührkoop, 1873 — 1929, tritt mit eigenen Aufnahmen hervor.) Der englische Fachfotograf J. Craig Annan (1864 — 1946) aus Glasgow, zum ersten Male 1899 in Hamburg, erweist sich nicht nur als ein vorzüglicher Porträtist, sondern auch als guter Landschafter mit größeren, braunfarbigen Kohledrucken. J. Page Croft aus Birmingham, der seit 1897 in Hamburg auftaucht, experimentiert mit farbigen Kohle- und Gummidrucken, zum Teil in der Manier von Rötelskizzen. Auch er ist Fachfotograf. Freilich zeigt sich bei ihm deutlich die Überschreitung der Grenzen der Fotografie zur Imitation von Stil und Technik Bildender Kunst. Frederik Hollyer (1837 — 1933) aus London erweist sich als ein nobler Porträtist und als Interpret englischer Nebelstimmungen. Juhl rühmt an ihm, daß er sich "ein ewig junges Vergnügen an seinen Schöpfungen"[20] erhalten habe, obwohl er von Berufs wegen fotografiere.

1899 hat sich indes jener Auftritt des David Octavius Hill — von seinem Mitschöpfer Robert Adamson wußte man damals noch nichts — ereignet, der den "Kunstphotographen" in Deutschland einen legitimen Ahnherrn schenkte[21]. Craig Annan hatte sechs Kalotypien nach Hamburg gebracht. Die vollendete malerische Wiedergabe, die lebendige Stellung der Menschen, die Schönheit des Tons und des Tonreichtums und die Abwesenheit von Retusche begeisterte die Protagonisten der "Kunstphotographie". Inzwischen hatten sich nämlich die anfänglich nebelhaften Vorstellungen des Neuen geklärt: Das Wiener "Trifolium" Heinrich Kühn (1866 — 1944), Hugo Henneberg (1863 — 1918) und Hans Watzek († 1903) errang durch seine Arbeiten und seine programmatischen Auslassungen die Führung. Die sogenannte "Wiener Schule" bildete sich aus. Ihr standen auf dem Kontinent schließlich nur die großen Franzosen Robert Demachy und C. Puyo sowie der Belgier Léonard Misonne in Gilly gleichrangig gegenüber. (Pierre Dubreuil aus Lille erlag allzu oft der Versuchung des wirkungsvoll Dekorierten und Gestellten.) In Übersee war, soweit man dies von Europa aus beurteilen konnte, die erste Generation der "Kunstphotographen", repräsentiert durch Rudolf Eickemeyer jr. und W. B. Post, beide in New York, und Clarence B. Moore in Philadelphia, nicht wesentlich weitergekommen. Seit 1897 erscheint neben ihnen in Hamburg

Alfred Stieglitz, dem alsbald die späteren New Yorker "Sezessionisten" Gertrude Käsebier, Clarence H. White, Frank Eugene (der eine Zeit lang Lehrer an der Münchner "Staatslehranstalt", u. a. von Theo Schafgans, war), Joseph T. Keiley, Alvin Langdon Coburn und Eduard J. Steichen als Aussteller folgen. Als Gegenpol zur "Wiener Schule" aber tritt seit 1897 die "Hamburger Schule" in Deutschland und bald auch in Amerika in Erscheinung. Die Ausübung des Gummidrucks verdrängt nicht nur zeitweise andere Verfahren fast gänzlich, sondern wird zu dem entscheidenden Programmpunkt der europäischen "Kunstphotographie". Nur wer "Gummist" ist, zählt überhaupt. Mittelpunkt der "Hamburger Schule" sind alsbald die Brüder Theodor und Oskar Hofmeister. Sie erscheinen meteorgleich in der zeitgenössischen Fotografie. Noch 1895 stellen sie einige anspruchslose Landschaften aus. Aber schon 1896 zeigen sie eine größere Zahl von Kohledrucken sowie eine Reihe von Bildern mit "Pyramidenkorn". Unter diesen sind ihre ersten Fischerstudien, mit denen sie laut Eintragung in ihrem Skizzenbuch im Oktober 1896 auf der Elbinsel Finkenwärder beginnen. Bereits die Anlage von solchen Skizzenbüchern (von denen sich zwei erhielten, die in dieser Ausstellung zu sehen sind) weist auf die bewußte Kunsthaltung hin. Zu manchen Bildern gibt es zahllose Vorstudien, denen dann die eine Ausarbeitung folgt — ab 1897 vornehmlich als farbiger, gelegentlich auch mehrfarbiger Gummidruck —, die von ihnen als das Original angesehen wird. 1897 zeigen sie bereits 25 Gummidrucke in verschiedenen Formaten; 1898 befindet sich unter 18 Bildern ein Triptychon "Haide" (auch dies ein Hinweis auf die an der Bildenden Kunst orientierte Tendenz des Wandbildes), 1899 stellen sie 20 Bilder aus, darunter eine größere Zahl von Porträts. Eines von ihnen, das Bildnis des Rechtsanwalts Dr. Wolters aus Hamburg, wird zum Vorbild dessen, was sich die Programmatiker der "Kunstphotographie" unter einem lebenswahren und zugleich bildnerisch wirkungsvollen Porträt vorstellen. Seine Ausstrahlung ist nachhaltig, es wird auf den Ausstellungen herumgereicht, als Fotogravüre gedruckt und verbreitet, in Zeitschriften besprochen, in Büchern zitiert und bestimmt für längere Zeit den Porträtstil der Amateure und noch mehr der Berufsfotografen.

Wir kannten dies Bild, wie viele andere der Hofmeisters, nur aus Reproduktionen. In den Ausstellungen um 1900 wurden die Bilder als Wandschmuck auch an Private verkauft, auf der Hamburger Ausstellung von 1899 allein 24 Gummidrucke zu insgesamt Mk. 2305,—[22]. (Der Einzelpreis betrug zwischen Mk. 50,— und 250,—, meist mit Rahmen.) Doch hat gerade dieser Verkauf in der Folgezeit zu den Verlusten der meisten Bilder geführt; sie fielen dem gewandelten Zeitgeschmack, der sich ja in den zwanziger Jahren in einem wahren Bildersturm contra Jugendstil austobte, oder den Bomben zum Opfer. Das Porträt von Dr. Wolters erwarb 1899 die Hamburger Kunsthalle, die heute keine Fotografien mehr besitzt. Es mußte also auch als verschollen gelten. Da fanden sich gerade zur rechten Zeit für unsere Ausstellung in entlegenen Magazinen des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg 16 gerahmte Wandbilder dieser Epoche, darunter der Dr. Wolters und auch mehrfarbige Gummidrucke, von denen wir den "Holländischen Kanal" der Hofmeisters als ein besonders typisches Werk ihrer Spätzeit zeigen.

Diese mehrfarbigen Gummidrucke, die heute Assoziationen zur zeitgenössischen Malerei jener Epoche nahelegen, haben nichts mit der im Anfang des Jahrhunderts aufkommenden Dreifarbenfotografie zu tun. Entweder wurde diese überhaupt nur nach dem Autochromverfahren der Gebr. Lumière ausgeübt (ab 1907), das lediglich ein Diapositiv im Umkehrwege ergab, freilich in den damals gebräuchlichen Plattenformaten von mindestens 13/18 cm, meist sogar 18/24 cm. Oder man stellte drei verschiedene Negative als sogenannte Farbauszüge her, deren Positive in Blau, Gelb und Rot eingefärbt und übereinandergedruckt wurden. Allerdings konnte man zur Herstellung solcher "Matrizen" eben auch den Gummidruck verwenden. Heinrich Kühn zeigte z. B. in der Hamburger Ausstellung von 1897 eine Landschaft als "Erstlingsversuch in Dreifarben direkt nach der Natur"[23]. (Auch sie befand sich unter den 16 Wiederentdeckungen und wird von uns gezeigt.)

Beim mehrfarbigen Gummidruck aber blieb die Wahl der Farben der Phantasie des Ausübenden überlassen, der nur das eine Negativ seiner Schwarz-Weiß-Aufnahme zur Verfügung hatte. "Er stilisiert oder er trifft die Wahl der Farbe derartig, daß rein dekorative Wirkungen erzielt werden. Immer aber ist diese Technik eine Ausdrucksweise, auch mit der Kunstphotographie koloristische Wirkungen und Stimmungen hervorzubringen." Dies schrieb Th. Hofmeister in einem Aufsatz, in dem er sich gegen den Vergleich mit anderen bildnerischen Techniken wehrt[34].

Übrigens mußte die Autochromplatte die "Kunstphotographien" einfach deshalb interessieren, weil sie mit ihr den Zeitstil der Milieus und Moden in seiner kultivierten Farbigkeit wiedergeben konnten. So kennen wir zumindest aus Drucken ganz hervorragende Farbbilder von Steichen, Coburn, Craig Annan, Heinrich Kühn — und Bernard Shaw. Er war nicht nur ein begeisterter Amateur, sondern ein Verfechter der Fotografie, einer ihrer Propheten und Programmatiker. "...Photographien werden bekannt als Demachys, Holland Days, Horsley Hintons und so weiter, so als sage man Greuzes, Hoppners und Linnells... Wenn es soweit ist, ... dann werden wir sehen, was wir sehen werden"[35]. Shaw prophezeite eine totale Verdrängung und Entmachtung der Malerei durch die Fotografie: Daß dies in gewisser Weise tatsächlich eintrat, bewirkte freilich die dem Gegenstand und ihren eigenen Mitteln getreue Fotografie. Jene der Eugène Atget, August Sander, Hans Breuer, Jacob A. Riis und Lewis H. Hine. Sie ereignete sich abseits aller Kunstbestrebungen und ohne Ambition "nach der Wand". Was indes die "Kunstphotographen" herzeigten, war eine merkwürdig verformte und verkünstelte Welt. Gerade die Hofmeisters hatten einen beträchtlichen Anteil an solcher Verkünstelung.

Ihr Spezialgebiet war das "Figurenbild", womit sie den Menschen in seinem Hause oder in der Landschaft meinten. Aber wenn die Menschenbilder der ersten Periode der "Kunstphotographie" noch vergleichsweise naturalistisch-imitativ blieben, so wird nun die "große" Form angestrebt. Die Originalaufnahmen der Hofmeisters, meist von Oskar in sinnvoller Arbeitsteilung allein hergestellt, lassen zwar ihr Gefühl für Intimes durchaus erkennen, das zudem folkloristische Züge trägt, aber die riesigen Gummidrucke, die Theodor nach mit Wischer und Kohle behandelten Papiernegativen sodann ausarbeitet, wollen die malerische Monumentalität. Zunächst stellt sich die um 1900 — besonders nach der Wiederentdeckung Hills — vergötzte Unschärfe durch die Vergrößerung von Negativen mit dem Höchstmaß 13/18 cm auf 70/100 cm Papiernegative schon von selbst ein. Dann tun grobstrukturierte Papiere und das Gummidruckverfahren mit seinen vielen Schichten nebst manuellen Eingriffen — auch in den Positivprozeß — das Ihre zur "gemäldehaften" Wirkung. Im Gegensatz zu Heinrich Kühn, von dem sie den Gummidruck übernommen haben, verwenden die Hofmeisters nur scharfe, mit langbrennweitigen Objektiven aufgenommene Negative; Kühn und seine Freunde versuchen durch Monokellinsen oder eigens konstruierte Objektive "das Sonnenlicht ins Bild zu holen". Von Sonne ist bei den Hofmeisters kaum je etwas zu spüren, sie wird nie als Problem empfunden. Die Inhalte und die Farbigkeit weisen durchgehend eine melancholisch-pathetische Stimmung aus. Düstere nördliche Landschaften, Moore, Birken, Mühlen, Kanäle, Wacholderbüsche und Fischer, Seeleute, Bauern passen in ihr Programm, das sie in Rötel, Sepia, Grün bis Blaugrün hin vortragen. Sie sahen die Welt durch ihr Temperament mit einer Ausschließlichkeit, die nur unter dem Aspekt eines "heiligen" Kunststrebens zu verstehen ist. Eine böcklineske Welt.

Auf der Hamburger Ausstellung von 1902 wird den Amateuren Hofmeister ein ganzer Saal eingeräumt, der den Hauptanziehungspunkt der Ausstellung bildet. Ernst Juhl widmet ihnen einen reich bebilderten Aufsatz in der "Photographischen Rundschau"[36], der in den Katalog übernommen wird. Im selben Jahr führen sie den Katalog der ersten "Ausstellung größeren Stiles, die der Club der Amateur-Photographen in Graz veranstaltet", an. Aber 1898 waren sie schon mit neun Bildern beim "Photo-Club de Paris" zu sehen, 1899 im "Photographic Salon" in New York und auf der "Ausstellung für

Künstlerische Photographie" in Berlin, wo sie 15 große Gummidrucke zeigen, darunter einen dreifarbigen und die "Urahne", jenen Röteldruck, den das Kupferstichkabinett in Dresden noch heute bewahrt. Über ihre Bilder in "The Third Philadelphia Photographic Salon" 1900 schreibt Prescott Adamson: "Die Arbeiten der Herren Th. und O. Hofmeister-Hamburg, zehn große Gummibichromatbilder, waren hoch künstlerisch und zogen die Aufmerksamkeit der Besucher sehr auf sich. Ihres großen Formates und der verschiedenartigen Färbung halber wurde diesen zehn Bildern eine besondere Wand zugewiesen. Sie boten eine glänzende Schaustellung."[37] Ihr Dr. Wolters fehlt auch nicht auf der "Ersten Internationalen Ausstellung für Künstlerische Bildnis-Photographie" in Wiesbaden 1903, wo er mit dem jetzt wiederaufgefundenen Bildnis des Dichters Gustav Falke zu sehen war. Und als Hugo Erfurth für die "Große Kunstausstellung Dresden 1904" eine besondere fotografische Abteilung gestaltet, sind die Hofmeisters zusammen mit allen großen Namen der Epoche noch mit vier Bildern vertreten. Aber ihr Ruhm neigt sich bereits.

Theodor und Oskar Hofmeister waren Söhne eines von Stolberg im Harz nach Hamburg zugewanderten Spediteurs und Kaffeemaklers. Theodor wurde am 21. April 1868 in Hamburg geboren, betrieb einen Großhandel mit Türschlössern und Beschlägen nach "eigenen geschützten Modellen". Er starb am 1. März 1943 in Ichenhausen bei Ulm, dem Geburtsort seiner Frau. Sein Hamburger Wohnhaus voller Antiquitäten und "Kunstphotographien" fiel den Bomben zum Opfer. Oskar (22. Juli 1871 — 24. August 1937) war Justizinspektor und unverheiratet[38].

Wesentliche Bedeutung gewannen die Hofmeisters durch ihre Lehrtätigkeit, die vor allem Theodor freigebig innerhalb der "Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie" und in deren Vereinslaboratorien ausübte. "Es kommen in den letzten Jahren des öfteren fremde strebsame Kunstphotographen nach Hamburg, um die Hofmeistersche Methode hier zu studieren", schreibt Juhl 1902[39]. Nach seinen Worten verdanken die Hofmeisters die Selbstentdeckung ihrer künstlerischen Fähigkeiten den fotografischen Ausstellungen in Hamburg. Da Ernst Juhl sie nicht nur förderte, sondern auch gewisse Voraussetzungen ihrer Arbeit durch seine organisatorischen Leistungen schuf, muß man in ihm mehr als nur einen Anreger sehen. Sein "kunstphotographisches" Programm, das wiederum das von Alfred Lichtwark war, hat die Hofmeisters und ihre Schule geschaffen. Als sich Juhl nach 1903 aus der aktiven Arbeit zurückzieht, erlahmt auch ihre Kraft.

Zu ihren bekanntesten und fruchtbarsten Schülern, die mit ihnen auf allen Ausstellungen vertreten waren, zählen der Kaufmann Heinrich Wilhelm Müller (1859 — 1933), Gummist und Sammler, der Kaufmann Gustav E. B. Trinks, der mit seinem Bruder Ferdinand Joachim zusammenarbeitete (Gustav Trinks lebt im Augenblick dieser Niederschrift noch als 93jähriger in seinem Geburtsort Joinville in Brasilien, wohin er 1948 zurückkehrte), sowie Georg Einbeck, Kaufmann und Kunstmaler.

H. W. Müller trat 1897 in den Kreis um Juhl und die Hofmeisters ein, zuvor hatte er sich mit der Fotografie nur "zum Zweck der Aufnahme von Ansichts- und Erinnerungsbildern beschäftigt". Er übernahm von den Hofmeisters nicht nur den Gummidruck, sondern auch die Art, ihn zu einer schweren, die Einzelheiten wegdrückenden Wirkung zu bringen, sowie deren tiefen Kamerastandpunkt; durch diesen kamen Überhöhung und Heroisierung von Gegenständen und Menschen zustande. Für Juhl war H. W. Müller ein Exempel dafür, wie die Befassung mit der "Kunstphotographie" eine neue Gesinnung hervorbringen kann. "Bis zum Eintritt Müllers in die Thätigkeit eines selbstschaffenden Künstlers, hatten die Zimmer der beiden Herren (auch Müller lebte mit seinem Bruder zusammen, Anm. d. Verf.) das bekannte Gepräge einer von Tischler und Tapezierer nach dem Allerweltsschema eingerichteten Wohnung. Heute findet man dort kaum noch eins der banalen Werkstattmöbel, und an den Wänden hängen statt Kaulbachscher Stiche Müllers eigene Erzeugnisse und einige vortreffliche Bilder des modernen Malers Ernst Eitner."[40]

Wenn auch an anderer Stelle auf die Zusammenhänge zwischen "L'Art Nouveau" und "Kunstphotographie" eingegangen wird, so können wir von jenem Willen zur gesamtheitlichen Gestaltung in unserer Darstellung insofern nicht absehen, als er die Protagonisten der "Neuen Photographie" zutiefst erfüllt hat. Sie erblicken ja in ihr eines der Mittel, um Dilettanten, und durch sie schließlich auch die Berufsfotografen, zu einem neuen Ethos hinzuführen: Wenn der Mensch sich auf einem Gebiet seines Lebens zum guten Geschmack bekehre, so müßten die anderen notwendigerweise sich wie von selbst anschließen. Man kann nun verfolgen, wie diese Lehre im Umkreis der "Kunstphotographie" sich tätig ausbreitet.

Die Kataloge etwa zu Beginn der neunziger Jahre widersprechen ihrer Gestaltung nach dem künstlerischen Programm, so unschön und banal sind sie. Aber wie man alsbald auch in der Auswahl der Bilder und in der Beschränkung ihrer Zahl strenger wird, so auch in der Gestaltung der Drucksachen. Das entscheidende Jahr scheint 1897 gewesen zu sein. Statt rund 6 000 Bildern im Jahre 1893 sind 1896 in einem noch ziemlich konventionellen Katalog 595 Bilder angekündigt, 1897 in einem höher und schmaler gewordenen, typografisch modernisierten, um hundert weniger. In diesem Jahre haben sich die Hamburger statt eines altertümelnden Siegels ein neues Signet von Arthur Illies, einem Hamburger Maler der Lichtwark-Schule, entwerfen lassen. Es zeigt den Schwan vor der Silhouette der Lombardsbrücke und der Türme der Stadt. Dieser Wasservogel ist den Hamburgern zwar von der Alster her vertraut, aber durch den Stil seiner Darstellung erhält er Symbolcharakter. Schließlich wurde der Schwan zum Lieblingsdekor des Jugendstils überhaupt: Sinnbild jener "uferlosen Romantik hinter aller Wirklichkeit", die von Heinrich Vogeler und den anderen Worpswedern gemalt wurde, und die auch in den uns wenigstens durch Reproduktionen bekanntgewordenen Gemälden des Eduard Steichen schwingt.

So schuf denn der Hamburger Georg Einbeck mit seinem schwarz-blau-weißen Gummidruck "Das Schweigen" (1898) eines der dichtesten Bilder der Epoche. Zwischen blauen Stämmen breiter Bäume blicken wir auf weiße Schwäne, die ihre "Häupter ins heilignüchterne Wasser tunken". Form und Farbe entwirklichten den Gegenstand ins Mythische, aber auch ins Literarische. Äußerste Möglichkeit "kunstphotographischer" Bemühung.

Dieser Georg Einbeck ist eine interessante Figur. 1871 in Gollnschütz in Westpreußen geboren, kommt er aus Hagen 1896 nach Hamburg, das er bereits 1899 wieder verläßt, um nach Dresden zu gehen. 1906 wird er noch als auswärtiges Mitglied der Hamburger Gesellschaft geführt, 1911 nicht mehr. Von 1897 bis 1899 entfaltet er eine rege Tätigkeit, die sich vornehmlich auf die Gestaltung von Plakaten und Katalogtiteln für die Hamburger Ausstellungen erstreckt. 1899 erhalten Robert Demachy, Einbeck und Gustav Trinks für solche Entwürfe je einen Ehrenpreis in Gestalt eines kleinen Gemäldes von Illies. Freilich darf man nicht verschweigen, daß die Entwürfe Einbecks durch die emphatische Gestik der Modelle geschmacklich anfechtbar sind. Das wichtigste an ihnen war fraglos die Technik ihrer Herstellung. Er projizierte Aufnahmen auf ein mit Chromgummi bestrichenes Stück Papier, zeichnete die Umrisse, Schattierungen usw. nach, setzte das so gewonnene Blatt dem Licht aus, wodurch die Farbe nur noch mechanisch entfernbar wurde, und bearbeitete das Ganze dann im Wasserbad zeichnerisch mit dem Pinsel.

Am wenigsten scheint Gustav Trinks von den Hofmeisters beeinflußt; seine Arbeiten erinnern eher an Heinrich Kühn. In Verfolg der mehrfach von Juhl gestellten Aufgabe, Titel und Vignetten für Kataloge zu schaffen, gelingen ihm überzeugende Lösungen. 1899 entwirft er den gesamten Außentitel einschließlich der Schrift. 1898 schuf er in Konkurrenz zu den Hofmeisters Vignetten von Blumen. Während diese ihre Objekte vor rein weiße Hintergründe stellten, hatte sich Trinks eine Aufnahmeanordnung in einem schwarzen Kasten ausgedacht, dessen Rückwand mit Seidenpapier bespannt war, und den er gegen das Fenster richtete. Die Positive kopierte er vom Positiv, entwickelte sie hart und erhielt so weiße, fast zeichnungslose Silhouetten vor schwarzen Gründen.

(Die heute moderne Übertreibung der Kontraste erschien auch schon damals in Arbeiten mit plakativen Absichten.) Trinks war ein Meister der kleinen Form; eines seiner liebenswürdigsten Bilder — leider nicht im Original erhalten — zeigt eine Dame in bodenlangem, schwarzseidenem Kleid mit Puffärmeln, die mit hochgereckten Armen ein Bild an die Wand hängt. Streng symmetrisch von rückwärts aufgenommen. Eine Fotografie, in der in nuce die Zeitstimmung der "Kunstphotographie" gegeben wird.

Die Stellung von Aufgaben, an denen sich eine große Zahl zum Teil recht namhafter Dilettanten beteiligen, weist wiederum auf die pädagogischen Absichten der "kunstphotographischen Bewegung" hin. Juhl selbst fertigt einmal ein Vorsatzpapier durch die strenge Wiederholung der Einzelaufnahme eines Schwanes. An die künstlerische Ausgestaltung der Ehrendiplome, die zu mehreren Ausstellungen von Arthur Illies radiert und in drei Farben gedruckt werden, aber auch an die Einladungen, Tischkarten der Festessen, an Anzeigen und Postkarten wendet man höchste Sorgfalt. Fotografie und Kunst befruchten und durchdringen sich im Streben nach geschwisterlicher Vollkommenheit. Zum 25jährigen Bestehen der "Association belge de Photographie" schafft Illies 1898 im Auftrage der "Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie" zu Hamburg ein Triptychon, das in Brüssel feierlich überreicht wird. So pflegt man auch im fotografischen Bereich die geistige Zusammengehörigkeit sehr bewußt.

Wie schnell sich in den Jahren gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Wandlung zur Qualität vollzieht, geht aus den beiden Katalogen der Berliner Ausstellung von 1896 und 1899 hervor. Der erste ist noch ein greuliches Machwerk inniger Volkskunst. 1899 aber drucken die Berliner 200 numerierte Exemplare eines typografisch vorzüglichen Katalogs als Ehrengabe auf holländischem Büttenpapier. An die Stelle des Buchdrucks der Bilder ist nun die farbige Kupferätzung auf Chinapapier getreten, die wenigstens etwas vom "Vortrag" der Originale rettet. Auch hat man sich von Hermann Hirzel ein Signet im reinsten Jugendstil entwerfen lassen. Grün und rot präsentiert sich der Druck. Der Leihgeber von Stoffen und Möbeln für die Ausstattung der Räume ist ausdrücklich genannt. (Die Veranstalter der Berliner "Ausstellung für Künstlerische Photographie" 1899 waren die "Freie photographische Vereinigung" und die "Deutsche Gesellschaft von Freunden der Photographie".)

Auch Hugo Erfurth sieht bei seiner "Photographischen Ausstellung" im Park der Großen Kunstausstellung zu Dresden, die von Mai bis Oktober 1904 dauert, auf einen gesamtheitlichen Stil von hoher Kultur. Dafür zeugt nicht nur der vornehme Katalog, sondern auch die Nennung der "Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst" als Ausstatter des Gebäudes mit Möbeln sowie die der Entwerfer der Vasen und eines Türoberlichtes. Jede Einzelheit muß stilvoll sein. Die Fotografie ist schließlich nur noch Teil einer künstlerischen Gesamtgestaltung. Auf das exzellente Beispiel der Amerikaner sei hingewiesen: Steichen entwirft das berühmte Signet der "Photo-Secession" und die Einrichtung von "The Little Galleries", die am 25. Februar 1905 als ständige Ausstellung der Secession für Werke der Bildenden Kunst und der Fotografie eröffnet werden. Und die 50 Nummern von "Camera-Work", die überhaupt erschienen, machte Alfred Stieglitz zu bibliophilen Kostbarkeiten.

Freilich unterlag die gesamte "Kunstphotographie" in allen ihren Äußerungen der Gefahr zum Manierierten, die sich immer dort einstellt, wo Programme walten. Den langgezogenen "lilienschlanken" Bildformaten, wie wir sie vornehmlich in den Druckwerken der Zeit finden, folgen die überzüchteten "Toiletten" der Fotografien mit eigens entworfenen Rahmen. Deren unregelmäßige Leisten werden mit kurviger Ornamentik schließlich derart überladen, daß sie die Bilder erdrücken. So endet das heiße Bemühen um den Stil häufig in banaler Lächerlichkeit. 1902 plakatiert der Fotograf Erwin Raupp in Dresden, einer jener Fachleute, die bei den Amateuren in die Lehre gingen, seine eigenen Ausstellung mit einem Männerakt, der, auf einem Schriftblock sitzend, unter einen Rundbogen gepreßt, umwuchert von vegetabilischen Ornamenten, sinnend ein Foto betrachtet.

Dennoch war ein Ziel der Programmatiker erreicht: Viele Berufsfotografen hatten sich nicht nur der neuen Richtung angeschlossen, sondern sie derart als die ihre erkannt, daß Fritz Matthies-Masuren trotz harter Kritik an den übrigen deutschen Ausstellern in Dresden 1904 von den Fachleuten und ihren Bildnissen sagen darf: "Nach all dem, was wir vom Ausland auf diesem Gebiete kennen, kann hier wohl Deutschland der Lorbeer gereicht werden."[21] Er nennt Dührkoop, Hugo Erfurth, Jacob Hilsdorf aus Bingen mit seinem Porträt des Malers Melchior Lechter, Perscheid mit dem Bildnis von Hans Olde und auch Erwin Raupp mit einem Frauenkopf.

Das Fotoporträt erlebt bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges eine in jeder Hinsicht glänzende Periode; der Berufsfotograf guter Provenienz genießt eine geachtete, wirtschaftlich einträgliche Stellung. Als Rudolph Dührkoop am 1. Oktober 1908 in Hamburg sein 25jähriges Geschäftsjubiläum feiert, sind Detlev von Liliencron, Richard Dehmel und Gustav Falke unter seinen Tischgästen. Dührkoop selbst war den Bräuchen der Zeit entsprechend mit Ehren und Auszeichnungen überhäuft worden. In seiner Dankrede aber betont er, "daß er in seinem Schaffen ganz besonders Anregungen den Amateurphotographen und dem Vereine zur Föderung der Amateurphotographie, insbesondere dessen früheren Vorsitzenden, Herrn Juhl, ferner Dr. Arning und anderen verdanke."[22] Die vom Jubilar gestiftete und an diesem Tage zum ersten Male verliehene "Dührkoop-Medaille" erhalten die Fotografen C. Ruf in Freiburg und Franz Grainer in München "für sein vieljähriges verdienstvolles Wirken an der Spitze des Süddeutschen Photographen-Vereines und seine ausgezeichneten fortschrittlichen Arbeiten"[23]. (Franz Grainer war nach dem Ersten Weltkriege einer der Gründer der "Gesellschaft Deutscher Lichtbildner" und ihr langjähriger Vorsitzender. Die "Kunstphotographie" hatte auch seinen Porträtstil wesentlich geprägt.)

Dem Katalog der Wiesbadener Ausstellung von 1903, die auch von den Museen in Krefeld, Hagen (Museum Folkwang) und Breslau gezeigt wurde, verdanken wir indes die Mitteilung über eine Erziehungsmethode nach dem Muster des Dr. Eisenbart. Um die zahlreiche Fotografen der Bäderstadt zu bessern, hatte die "Wiesbadener Gesellschaft für Bildende Kunst" im Jahre 1901 unretuschierte Amateurbildnisse ihrer Mitglieder, "die zugleich nach Möglichkeit eine ungezwungene, natürliche Haltung aufwiesen", mit Fotografien derselben Personen konfrontiert, "die kurz vorher auf Bestellung in der herkömmlichen Manier angefertigt waren"[24].

Und noch ein bezeichnendes Aperçu enthält jener Katalog der Wiesbadener. Nach der Liste der preisgekrönten Arbeiten, die vom "Jan Toorop" des Wiener Friedrich Spitzer und dem "Dr. Wolters" der Hofmeisters angeführt wird, heißt es: "Wir haben noch hinzuzufügen, daß die ausgezeichneten Arbeiten Ed. Steichen's, New York, nur deshalb keinen Preis erhielten, weil die Preisrichter in ihnen mehr Kunstwerke eines Malers als eines Photographen erblickten." Damit war auf eine noble Weise ausgedrückt, was auch gutgesinnte Kritiker nicht nur Steichen, sondern der "Kunstphotographie" in ihrer Gesamtheit anrechneten.

Sie wollte mehr sein als Fotografie und erreichte deshalb trotz vieler zauberhafter Werke schließlich weniger. Das alle "Kunstphotographen" Verbindende war der Abscheu vor der Akribie des fotografischen Objektivs, darum suchten sie das Heil in der Unschärfe und in der Manipulation. Was zu Beginn der kurzen Blüte noch das Ziel schien, den Menschen aus den Klischees der Glashausfotografen zu einer neuen Natürlichkeit zu führen, das hatte man in der Hauptperiode der "Kunstphotographie" zwischen 1897 und 1904 bereits aus dem Blick verloren. Weder die alten Meister noch die Impressionisten erwiesen sich als gute Lehrmeister der Fotografen. Die einen verführten zu neuen Posen und altertümelndem Getue, die anderen zu dem fundamentalen Mißverständnis von der Fotografie als einem geeigneten Mittel, um bloß Stimmungen auszudrücken und nur dekorative Wirkungen zu erzielen. Der fatale Begriff des "Malerischen" nistete sich damals in der Fotografie ein.

Die reine Ernsthaftigkeit der Amateure um 1900 freilich verdient unsere Achtung. Neben den wenigen großen Namen der Epoche gab es zahllose Kleinmeister, die mit

jenen nach einem neuen Weg in der fotografischen Darstellung von Mensch und Welt suchten. Aber alsbald waren sie alle überwuchert und überwältigt von den eilfertigen Imitatoren, die meinten, daß sich mit der Unschärfe die Kunst von selbst einstelle, und denen Ungenauigkeit als Ausdruck von Innerlichkeit galt.

Weil die Nachwehen dieser Haltung noch immer nicht gänzlich aus der Fotografie verschwunden sind, wäre es ein verhängnisvoller Irrtum, wollte man die "Kunstphotographie" anders als historisch und im Zusammenhange mit ihrer Zeit betrachten. Sie datiert "um 1900", und selbst ihre großartigsten Werke erweisen nichts anderes als ein Mißverständnis des Wesens der Fotografie.

Fritz Kempe

1 JUHL, Ernst. "Die Ausstellung des Photo-Club in Paris". Photographische Rundschau, Juli 1896; S. 213 - 215.
2 JUHL, E. "Die Kunst, ein Kunstphotograph zu werden". Internationale Kunst-Photographien, Halle a. S., Wilhelm Knapp Verlag, 1901. (Bd. 2)
3 LICHTWARK, Alfred. Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus. Dresden, Gerhard Kühtmann Verlag, Dresden, 1897; S. 22, 23.
4 LICHTWARK, Alfred. Briefe an Gustav Pauli. Im Auftrage der Lichtwark-Stiftung herausgegeben von C. Schellenberg, Hamburg, Johann Trautmann Verlag, 1946; S. 36.
5 NEUHAUSS, R. Dr. "Die künstlerische Photographie". Photographische Rundschau, November 1896; S. 339—343.
6 KNAPP, Wilhelm, und NEUHAUSS, R. Dr. "An unsere Leser". Photographische Rundschau, September 1902; S. 163.
7 NEUHAUSS, a. a. O.;
8 Katalog Ausstellung von Kunstphotographien. Kunsthalle. Dauer vom 12. bis 13. April 1906.
9 Katalog der Internationalen Photographischen Ausstellung für Bildnis und Figurenbild, Hamburg, 1. — 15. Oktober 1911. Kunstverein Neuer Wall 14. XII. Ausstellung der Gesellschaft zur Förderung der Amateur-Photographie zu Hamburg.
10 KEMPE, Fritz. "Deutsche Photographie um die Jahrhundertwende und ihre Beziehungen zum Ausland". In POLLACK, Peter. Die Welt der Photographie. Wien-Düsseldorf, Econ-Verlag, 1962; S. 250—279.
11 JUHL, Ernst. Handschriftliche Eintragungen in ein speziell für Juhl gebundenes Exemplar des Katalogs "Internationale Ausstellung von Amateur-Photographien in der Kunsthalle zu Hamburg, 1. Oktober — 20. November 1893". Im Besitz der Staatlichen Landesbildstelle Hamburg.
12 s. a. KEMPE, Fritz. "Alfred Lichtwark und die Fotografie. Zum 50. Todestag am 13. Januar 1964". Foto Prisma, Januar 1964; S. 16—21.
13 LICHTWARK, Ernst. "Die Nationen und ihre Vertreter auf der Ausstellung". Die Bedeutung der Amateur-Photographie. Halle a. S., Wilhelm Knapp Verlag, 1894; S. 31—64.
14 LICHTWARK, Ernst. "Die Geschichte der Ausstellung", Die Bedeutung der Amateur-Photographie, a. a. O.; S. 68—72.
15 HOLME, Charles (Hrsg.). Art in Photography, London, Paris, New York, Offices of 'The Studio', 1905; S. G 2.
16 JUHL, Ernst. "Hauptmann Böhmer". Photographische Rundschau, November 1901; S. 217—219.
17 AHLERS-HESTERMANN, Friedrich. Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900. Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1956;
18 Das Atelier des Photographen. Zeitschrift für Photographie und Reproduktionstechnik. Halle a. S., Wilhelm Knapp Verlag.
19 JUHL, Ernst. "Siebente Internationale Ausstellung von Kunstphotographien in der Kunsthalle zu Hamburg" (Fortsetzung und Schluß). "Die moderne Ausstellung", Photographische Rundschau, Oktober 1899; S. 305—312.
20 JUHL, Ernst. "Frederik Hollyer". Photographische Rundschau, Februar 1902; S. 25—28.
21 s. a. STEINERT, Otto u. Marlis. "David Octavius Hill/Robert Adamson. Inkunabeln der Photographie". Ausstellungskatalog, Essen, 1963. Sowie KEMPE, Fritz, "Der Shakespeare der Fotografie", Foto-Prisma. April 1963. 201—205.
22 JUHL, Ernst. "Die Ausstellung von 1899" im Katalog der Ausstellung von Kunst-Photographien Hamburg 1900; S. 7—14.
23 Katalog Fünfte Internationale Ausstellung der Ges. z. Förderung d. Amateur-Photographie Hamburg 1897; S. 51.
24 HOFMEISTER, Th. "Der mehrfarbige Gummidruck". Katalog der Ausstellung von Kunstphotographien 1906; S. 20—22.
25 STIEGLITZ, Alfred. "Bernard Shaw on Photography". Camera Work, XXXVII, 1912.
26 JUHL, Ernst. "Theodor und Oskar Hofmeister, Hamburg". Photographische Rundschau, April 1902;
27 ADAMSON, Prescott, Philadelphia. "Der dritte Photographische Salon in Philadelphia". Photographische Rundschau, März 1901; S. 49—55.
28 s. a. KEMPE, Fritz. "Th. und O. Hofmeister, Meister des Mißverständnisses". Foto-Prisma, Oktober 1963;
29 JUHL, Ernst. Siehe Anmerkung 26.
30 JUHL, Ernst. "H. W. Müller, Hamburg". Photographische Rundschau, Januar 1902; S. 12—15.
31 M. M. (d. i. Fritz MATTHIES-MASUREN). "Über die Ausstellungen in Dresden und im Haag; Photographische Rundschau, Jahresband 1904, S. 191—196.
32 HANSEN, Fritz. "Die Feier des Dührkoop-Jubiläums". Photographische Kunst. 1. Oktoberheft 1908; S. 235—237.
33 s. faksimilierte Stiftungsurkunde der Dührkoop-Medaille in Photographische Kunst, 1. Oktoberheft 1908.
34 Katalog 1. Internationale Ausstellung für künstlerische Bildnis-Photographie, Wiesbaden, Im Festsaale des Rathauses. 26. IV. — 26. V. 1903.

DIE WIENER SCHULE

Hugo Henneberg - Heinrich Kühn - Hans Watzek

Die Epoche der sogenannten "Kunstphotographie" fällt zeitlich zusammen mit der großen internationalen Stilbewegung um die Jahrhundertwende, die in Deutschland unter der herabsetzenden Bezeichnung "Jugendstil" bekannt ist, aber in ihrer Bedeutung vom heutigen zeitlichen Abstand aus zunehmend erkannt wird. Tatsächlich ist die "Kunstphotographie" die Ausdrucksform des "Jugendstils" auf dem Gebiet des Fotografischen, was deutlich wird, sowie wir diesen als dynamische Bewegung nehmen und von seinem Charakter als Stilexperiment etwas absehen. Allerdings ist auch rein stilistisch in den Arbeiten der "Kunstphotographen" die Verwandtschaft mit dem "Jugendstil" festzustellen.

Die Stilbewegung um 1900 hat bewußt eigene, heute vielfach als geschmacklos empfundene Stilformen geschaffen. Hierin blieb sie noch teilweise dem Geist des 19. Jahrhunderts verhaftet, das den "Stil" als nachzuempfindende und nachahmbare Form begriff, die willkürlich erzeugt werden könne. Wichtiger als die schnell verblühenden Formen des "Jugendstils" ist die entschiedene Abkehr seiner inneren Dynamik vom Historizismus und seine begeisterte Hinwendung zur Problematik der Moderne im Zusammenhang mit dem Zeitganzen. Hier hat er weitergewirkt, und unsere heutigen Lösungen fußen auf seinen Anfängen. Es ist über die Schnörkel und Lianen-Ornamente des "Jugendstils" fast vergessen, daß seine hervorragenden Gründer das Funktionelle wiederentdeckten und damit die moderne Technik, zum Beispiel in der Architektur die Eisen- und Beton-Konstruktion, in den Kreis der künstlerischen Gestaltung einbezogen. Das Technische wurde wieder ein Problem der Gesamtkultur, das Handwerkliche und Konstruktive trat gleichberechtigt neben das Künstlerische, wie ja auch der Weg der großen Figuren der Stilbewegung in vielen Fällen vom Maler über den Kunsthandwerker zum Architekten führt.

Hier liegt die tiefere dynamische Verwandtschaft des "Jugendstils" und der "Kunstphotographie". Das berauschende Erlebnis der Kunstphotographen war nämlich die Erfahrung, daß mit Hilfe eines modernen technischen Apparates "Kunst" geschaffen, also ein geistiger und seelischer Wert ausgedrückt werden konnte. Es ist von unendlicher Wichtigkeit, zu sehen, wie jene Pioniere der 90er Jahre das erregende Gefühl hatten, eine naturwissenschaftlich-technische Entdeckung des 19. Jahrhunderts zum Träger der zeitgenössischen Kultur umzuwandeln. Die Hinwendung auf die fotografische Technik ist damit ein ganz wesentlicher Teil dieser fotografischen Bewegung; die Diskussion ging weniger um kunsttheoretische Fragen, wie man meinen möchte, als um eine intensive Beschäftigung mit den Verfahren (wie übrigens bei bedeutenden Malern auch). Angesichts der Wichtigkeit der Fotografie im heutigen Kulturganzen kann die Bedeutung jener Anfänge nicht leicht überschätzt werden. Ein hervorragendes Zentrum bildete der "Wiener Kamera-Klub".

Die erste dortige Ausstellung künstlerischer Fotografien im Jahr 1891 eröffnete die Diskussion über die neuen Horizonte. Auf dem fruchtbaren Boden des damit angeregten lebendigen allgemeinen Interesses erwuchs bald die Arbeit dreier besonders befähigter und tätiger Mitglieder: Hugo Henneberg, Heinrich Kühn und Hans Watzek.[1] Diese drei auch freundschaftlich eng verbundenen Amateurfotografen liebten es, gemeinschaftlich als kleine Gruppe unter der Bezeichnung "Das Kleeblatt" aufzutreten, neben der Signatur ihrer Bilder findet sich zuweilen ein dreiblättriges Kleeblatt als Zeichen ihrer Gemeinschaft. Die erste Epoche der dreieinigen Zusammenarbeit war zunächst erfüllt von einem intensiven Durchprobieren der verschiedensten fotografischen Techniken unter dem Gesichtspunkt der Forderungen des neuen künstlerischen Ausdruckswillens. Sie vermochten sämtlich den erträumten Zielen und der strengen Selbstkritik nicht zu genügen. Da erfuhren die Freunde, zunächst aus Beschreibungen, von Gummi-

drucken des Franzosen Robert Demachy, der damit auf der Londoner Ausstellung des "Linked Ring" im Jahr 1895 Aufsehen erregt hatte.

"Alfons Louis Poitevin fand im Jahr 1855, daß eine mit chromsauren Salzen versetzte Schicht von arabischem Gummi auf Papier übertragen und getrocknet, durch Belichtung unlöslich wird. Er setzte, um die Wirkung sichtbar zu machen, der Chromgummimischung Farbkörper zu, belichtete die so präparierte Schicht unter einem Negativ und erhielt nach Auswaschen der unbelichteten Stellen ein positives Bild — einen Gummidruck. 1858 verwandte der Franzose Pouncy die neue Erfindung mit Erfolg für Strichreproduktionen, und 1894 gelang es Victor Artigue in Bordeaux, die ersten Halbtonbilder herzustellen. Unmittelbar darauf veröffentlichte Roilé-Laderize ein Rezept für solche Halbtonbilder, nach welchem Robert Demachy in Paris ein Jahr später Gummidrucke herstellte, die durch ihre malerische Wirkung die weiteste Aufmerksamkeit erregten. Es gelang uns, diese Bilder noch im selben Jahre zu einer Ausstellung in Wien zu erhalten, und, überrascht von dem eigenartigen Ausdruck dieser Bilder, wandten wir uns, meine Freunde Henneberg, Kühn und ich, von da ab ausschließlich diesem Verfahren zur Herstellung unserer Bilder zu." (Hans Watzek in dem repräsentativen Sammelband "Gummidrucke von Hugo Henneberg, Wien — Heinrich Kühn, Innsbruck — Hans Watzek, Wien". Herausgeber: Matthies-Masuren, Verlag Wilhelm Knapp, Halle, 1902.)

Die von Demachy gepflegte Technik war die des sogenannten einfachen Gummidrucks: Auf meist rauhem Zeichenpapier wird eine durch Erfahrung bestimmte Mischung von Gummi arabicum, Chromlösung und einer Tubenfarbe mit dem Pinsel aufgetragen, gleichmäßig verteilt und nach der Trocknung unter dem Negativ belichtet. Entwickelt wird in Wasser, wobei durch partielle Einwirkung einer Brause oder sogar durch Zuhilfenahme eines weichen Pinsels subjektive Änderungen möglich sind. Das Verfahren neigt zu ausgefressenen Lichtern und klecksigen Schatten. Demachy nutzte es mit großer Virtuosität für schmissige skizzenhafte Wirkungen aus, die dem Darstellungsstil des Impressionismus oberflächlich nahekamen. Die sensationelle Wirkung seiner Bilder nimmt nicht Wunder: Mit ihnen wurde den Zeitgenossen ein Erzeugnis der angeblich mechanisch fixierten Kamera vorgelegt, das mit dem üblichen glatten Fotografiestil auch nicht die mindeste Ähnlichkeit mehr hatte und tatsächlich in das bisher verschlossene Gebiet der künstlerischen Darstellung vorzustoßen schien.

Den drei Freunden im "Wiener Kamera-Klub" genügten die Ergebnisse nach Demachy bald nicht mehr. Statt das Verfahren aber wie frühere enttäuscht aufzugeben, entschlossen sie sich, die ihm zweifellos innewohnende weitgehende Beeinflussungs- und Wandlungsfähigkeit auf einer solideren Grundlage systematisch weiterzuentwickeln. So kamen sie gemeinsam zur Entdeckung des "Kombinationsdrucks", des kombinierten Gummidrucks, der die Tonwerte (valeurs) aus verschiedenen speziellen Schichten aufbaut. Zu Hilfe kam ihnen wohl eine Erkenntnis des österreichischen Theoretikers Freiherr von Hübl, die dieser selbst nicht weiter verfolgt hatte: wonach Tonwertarmut und Tonwertfehler der fotografischen Darstellung behoben werden können, indem Lichter und Schatten durch jeweils optimale Belichtung getrennt behandelt werden. So setzt sich der kombinierte Gummidruck aus mehreren Belichtungen zusammen, den Lichter-, Schatten- und (falls notwendig) Mittelton-Drucken, die sowohl in der Belichtungszeit, wie in der Farbkonzentration differieren. Damit wurde der Gummidruck zu einem rein fotografischen Ausdrucksmittel — die manuellen Eingriffe der Pinselentwicklung lehnte man bald als nicht materialgerecht ab —, das stark dekorative Wirkungen möglich machte. Das "Kleeblatt" bevorzugte in seinen großformatigen Ausstellungsbildern, mit der für die Anfangszeit einer Bewegung charakteristischen Übertreibung, stark strukturierte Zanders-Bütten und konzentrierte den Tonwertaufbau auf eine frisch wirkende Sparsamkeit, unter Vermeidung der sonst den Fotografien anhaftenden langweiligen breiten Grauskala. Es ist offensichtlich, daß diese Stilmerkmale in abgewandelter Form bis in die moderne Fotografie unserer Epoche hinüberwirken.

Die Wiener Henneberg und Watzek strebten vor allem nach dem dekorativ wirkenden geschmackvollen Ausstellungsbild — dagegen wendet sich Heinrich Kühn, ein in Innsbruck angesiedelter Deutscher aus sehr vermögendem Haus, der infolgedessen seine Zeit ausschließlich der Fotografie widmen konnte, bereits in dem erwähnten Sammelband mit einem Beitrag "Studie über Tonwerte" entschieden der Erforschung und technischen Bewältigung des Tonwertaufbaus im Verhältnis zum subjektiven Augeneindruck zu. Er ist damit der einzige des "Kleeblatts" geblieben, der sich über die zeitlich begrenzte Epoche der "Kunstphotographie" mit einem eigenständigen Lebenswerk heraushebt. Eine Würdigung seiner Gesamtleistung — die von der Universität Innsbruck durch die Verleihung des Dr. h. c. ausgezeichnet wurde — könnte den hier gezogenen Rahmen sprengen. Es sei nur angedeutet, daß er im weiteren Verlauf seines Schaffens das Prinzip der tonwertgestaltenden Kombination des fotografischen Bildes aus verschieden belichteten und graduierten Schichten weiter verfolgte. Seine Erkenntnisse, die gegenwärtig bereits für die Reproduktionstechnik sehr fruchtbar gemacht werden konnten, sind in ihren Ausblicken auf die Möglichkeiten der gestaltenden Fotografie noch nicht ausgeschöpft.

Hermann Speer

1 Nach J. M. Eders "Geschichte der Photographie" war der "Klub der Wiener Amateurphotographen", später in "Wiener Kamera-Klub" umbenannt, die erste Vereinigung von Amateurfotografen in den deutschsprechenden Ländern. Er wurde am 31. 3. 1887 im Saale des Wiener Architektenvereins gegründet. Die erste Ausstellung im Jahr 1888 fand unter dem Protektorat der Erzherzogin Maria Theresia statt, die eine ihr Porträt tragende Ehrenmedaille stiftete. Der Verein gab von 1894 bis 1898 die "Wiener Photographischen Blätter" heraus, deren vornehme Ausstattung von einer Gruppe reicher Amateurfotografen, darunter der Baron Albert von Rothschild, finanziert wurde. Die gesellschaftliche Anerkennung der Amateurfotografie als eines "sport" scheint uns heute bezeichnend.

2 HUGO HENNEBERG, geb. in Wien 27. 7. 1863, gest. in Wien 11. 7. 1918, studierte an der Universität Wien Physik, Chemie, Astronomie und Mathematik. Er wirkte als Radierer und Holzschneider und schuf mehrere Mappen mit Darstellungen der österreichischen Landschaft.
HEINRICH KÜHN, geb. in Dresden 25. 2. 1866, gest. in Birgitz bei Innsbruck 14. 9. 1944, studierte Medizin und Naturwissenschaften in Innsbruck, konnte sich aber als Sohn wohlhabender Eltern völlig der Fotografie widmen. In der Inflation der zwanziger Jahre verlor er fast sein ganzes Vermögen, doch arbeitete er in äußerst beschränkten Verhältnissen kompromißlos weiter an seinen fotografischen Problemen, vor allem der Umsetzung des Natureindrucks in fotografische Tonwerte. Die Universität Innsbruck verlieh ihm 1937 ihren Doctor honoris causa. Veröffentlichungen außer vielen Aufsätzen in der "Photographischen Rundschau", deren Mitherausgeber er war, und später in dem Jahrbuch "Das Deutsche Lichtbild": "Technik der Lichtbildnerei" (Halle 1921) und "Zur photographischen Technik" (Halle 1926).
HANS WATZEK, geb. in Bilin 20. 12. 1848, gest. in Wien 12. 5. 1903, studierte an den Kunstakademien Leipzig und München, worauf er sich dem Lehramt für Zeichnen und Modellieren zuwandte. Mit 26 Jahren wurde er Professor; er befaßte sich intensiv mit dem Problem einer Reform des Zeichenunterrichts. Er schrieb über Fragen der physiologischen Optik im Vergleich mit der Fotografie. Über Experimente mit der Lochkamera kam er zur Einführung der unkorrigierten Monokellinse als fotografisches Aufnahmeobjektiv. Zusammen mit Henneberg und Kühn arbeitete er seit 1896 an der Verbesserung des Gummidrucks (sein erster Gummidruck 12. 1. 96). Das "Kleeblatt" stellte unter anderem aus: 1898 in der Münchener Sezession, 1900 bei Schulte in Berlin, 1902 in der Wiener Sezession und im Hagenbund.

L'ECOLE FRANÇAISE

Robert Demachy et C. Puyo

Les années qui s'étendirent de 1890 à 1914 furent une grande époque de la Photographie, une époque trouble et passionée, pendant laquelle elle fit sa crise de croissance et manqua de perdre la vie ...

Depuis longtemps déjà le gelatino-bromure avait remplacé le collodion humide, la bobine de film et le Kodak étaient nés, l'Image solaire commençait à couvrir le monde. Partout, dans tous le pays, en Allemagne, en France, en Angleterre, en Amerique, d'extraordinaires photographes apparaissaient débordant d'enthusiasme et de foi, virtuoses de l'objectif, qui se mirent au travail pour transformer en art ce qui n'était encore pour la plupart qu'une technique scientifique. Hurter et Driffield venaient de jeter les bases de la sensitométrie, Robinson, Stieglitz et Emerson discutaient frénétiquement des rapports esthétiques possibles ou incertains qui pouvaient exister entre la photographie et la peinture, entre l'imagerie manuelle et la nouvelle imagerie mécaniste..

C'est au beau milieu de cette évolution accélérée, dans ce maëlstrom d'idées et d'apostrophes, dans ce bouillonnement esthétique qu'apparurent en France, au premier plan de la scène, deux hommes importants, deux photographes notoires, membres glorieux du fameux Photo-Club de Paris, deux hommes dont l'action, l'exemple et les paroles allaient influencer pendant vingt ans non seulement la France, mais presque tout l'ensemble du monde de la photographie. C'étaient deux amateurs célèbres: le commandant Puyo, et Robert Demachy. Je les ai bien connus tous deux. Animés des meilleures intentions, ils voulaient seulement corriger les "defauts" du procédé photographique... Mais, comme il arrive souvent dans ce cas, quand les "defauts" furent enlevés, les qualités étaient parties avec...

Le Commandant Puyo — qu'on appelait familièrement "le commandant" — était officier d'Artillerie. Mais sa passion envers la photographie était si forte qu'il abandonna sa carrière et donna sa démission de l'Armée afin de pouvoir consacrer tout son temps à ses recherches, principalement sur deux pocédés de tirage: la Gomme Bichromatée et les Encres Grasses. Il en établit solidement la technique jusqu'aux moindres détails, et publia le résultat de ces études dans plusieurs livres et d'innombrables articles, dont les textes font encore autorité aujourd'hui. Il fit également de nombreuses recherches sur les objectifs spéciaux — dits d'Artistes.. — à flou chromatique, et fit construire sur ses formules, le fameux "Symétrique Anachromatique" destiné au portrait, et le non moins fameux "Adjustable landscape Lens", qui était un téléobjectif à focale variable, convenant au paysage ou au portrait en plein air.

Le Commandant Puyo était surtout un technicien, un chercheur, et son habileté manuelle était grande. Il pratiqua pendant longtemps la Gomme Bichromatée, mais il était partisan de la gomme coulée, à une seule couche, contrairement aux grands chefs de file de l'Ecole de Gomme viennoise: les Heinrich Kühn, Hugo Henneberg, Hans Watzek, qui, pour leurs gommes énormes, à dimensions d'affiches, se servaient d'impressions multiples par couches repétées.

Puyo n'employa jamais les couches multiples, sauf pour ses gommes polychromes, recherches qu'il abandonna au bout de quelques années pour revenir au monochrome noir et blanc, parceque, disait-il "la couleur en photographie ne me satisfait pas, artistiquement..." Plus tard, d'ailleurs, comme presque tous les photographes de la même époque, il abandonna aussi la gomme, au bénéfice de l'huille d'abord, et ensuite du Report.

Si le Commandant Puyo fut un photographe remarquable, un virtuose de la technique — une gomme en couleurs à plusieurs couches n'est pas une plaisanterie — en

tant qu'artiste, il était moins" poète" que son grand ami et rival Robert Demachy. Celui-ci — banquier de son état, et descendant de la famille du célèbre peintre français Demachy — pratiquait surtout le procédé Rawlings, aux encres grasses, dit encore procédé à l'huile. Mais si Demachy appréciait à sa juste valeur la souplesse très grande du nouveau pocédé (on pouvait non seulement *enlever* de la matière — jusqu'au blanc pur, comme dans la gomme — mais on pouvait aussi en *rajouter* . . .) en revanche il estimait avec raison que cette matière, grasse, parfois sale, étendue sur un papier sans "fleur" et couvert de gelátine, n'avalt ni fraîcheur, ni transparence, ni beauté et qu'à ces trois points de vue elle était frès inferieure à la "matière" de la gomme, du Charbon Fresson, et même du Platine.

Un jour, Demachy eut une inspiration, une illumation géniale: il appliqua une "huile" fraîchement encrée sur une feuille de papier à dessin, et passa le tout à la presse.... L'encre grasse se décalqua, le "Report d'Huile" etait né! L'image reportée était visuellement belle: pure, fraîche, composée uniquement d'une mince couche d'encre sur une feuille de beau papier sans gélatine et même sans colle, elle se présentait sous les aspects physiques d'une gravure.... On pouvait utiliser les plus beaux papiers d'estampes, Japon, Hollande et mieux encore, on pouvait "réimprimer" la planche originale aux encres grasses et transférer par repérage un deuxième, un troisième report sur le premier. Les possibilités étaient presque infinies..

En fait, elles étaient beaucoup trop grandes. Elles ne réussissaient pas à donner à une photographie les valeurs d'une peinture, tout en la privant de presque toutes celles qui lui appartenaient en propre et constituaient l'originalité du médium. En donnant ainsi au photographe — à n'importe quel photographe hélas! — les moyens de corriger, de transformer, de changer, de traduire, de truquer, de retoucher, d'interpréter, de refuser, de trahir et même de nier son cliché, ces possibilités trop grandes introduisirent à l'interieur de son art, à son coeur même, la lèpre du mensonge, qui petit à petit allait le détruire et le ronger, car le mensonge esthétique est l'ennemi mortel, absolu, de l'art photographique, *qui est l'art de la Verité*.

Alors, tous les photographes — à part quelques héros — se precipitèrent sur ces procédés dits "d'art", qui, croyaient-ils, allaient permettre à n'importe qui d'être artiste.. ! Ce fut pendant quinze ans un déluge de gommes, d'huiles, de reports, une véritable ruée sur les épeuves, travaillées, triturées, affaiblies, renforcées, grattées feuillées, gommées, repeintes etc, etc... le grattoir, l'éponge et le pinceau entrèrent dans la bataille... Et quand la Verité photographique fut au bout, transparente, réduite à rien, presque invisible et près de mourir, quand il n'y eut plus rien à retoucher, à truquer, à ronger, brusquement le Pictorialisme — car tel était son nom — le Pictoralisme s'effondra comme un mauvais rêve.. Les fausses peintures, les simili-dessins disparurent de la scène, et la photographie la vraie, la Photographie Pure, qui n'était pas entièrement morte, se reprit à vivre. Il n'avait pas été possible de la nier, de l'effacer, de la tuer. Car la photographie véritable authentique, par sa création mécaniste refuse le mensonge, et ne supporte pas la médiocrité. Il doit y avoir en elle cette droiture et cette perfection totales, *de naissance*, qu'on attribue inconscienment au produit fini d'une machine. Ainsi, toute photographie qui n'est pas un chef-d'oeuvre n'est qu'un décalque... La grande erreur de Puyo et de Demachy c'est d'avoir été en arrière de leurs propres techniques, d'avoir regardé derriere eux et de s'être inspirés de la peinture, au lieu de la dépasser. La camera est une prodigieuse machine: elle fait partie, avec d'autres outils, de ce Monde du Futur, qui a déjà commencé. Mais Demachy et Puyo s'en servirent à rebours: ils avaient entre les mains un piège à vibrations lumineuses, et ils s'imaginaient encore tenir un crayon..

Robert Demachy et le Commandant Puyo, les deux grands Maîtres Français du Pictoralisme, les apprentis sorciers qui, avex la meilleure bonne volonté du monde, avaient déclenché les forces dangereuses, sont morts depuis longtemps. Leurs suiveurs n'ont jamais vécu. Il ne reste plus rien de leur oeuvre et de leur influence, sinon

quelques épreuves, qui finiront dans un Musée, quelques livres, dans une Bibliothèque, et un grand souvenir, qui tiendra quelques lignes dans l'Histoire…

Quand à la Photographie, elle a repris sa route, elle est de nouveau bien vivante, et plus vive qu'elle ne le fut jamais. Debarrassée des séquelles de l'imitation de la peinture, elle a du même coup reconquis toute sa force, sa personnalité et son *essence*, et même quand il lui arrive de changer de robe — elle est jeune et coquette: elle n'a que cent-vingt-cinq ans! — elle n'emprunte plus ses habits ni ses modes à personne: *Objective* en 1928, *Subjective* depuis 1950, toujours créative et toujours authentique, elle continue à grandir, comme on dit, en force et en beauté…

Daniel Masclet

LIBRARY

DIE KUNSTPHOTOGRAPHIE IN AMERIKA

Die Amerikaner, ein mehr dem Realen und Realistischen zugeneigtes Volk, haben sich um die Jahrhundertwende zur "Kunstphotographie" später und unter größeren Geburts- und Jugendwehen durchgerungen als die Europäer. Die Erfindung der Fotografie selbst hatte die allem technisch Neuen sehr aufgeschlossenen Bewohner der Neuen Welt sehr begeistert. Daguerres Anleitungen, am 19. August 1839 in Paris verkündet, wurden schon wenige Wochen später in Boston, Philadelphia und New York in die Tat umgesetzt. Als der Erfinder im Jahre 1851 starb, gab es in allen wichtigen amerikanischen Städten "Daguerreanische Galerien". Der Broadway in New York konnte damals schon fünfunddreißig konkurrierende Ateliers aufweisen. In seinem wertvollen Buch "The Daguerreotype in America"[1] hat Beaumont Newhall, der Direktor des George Eastman House-Photo-Museums in Rochester, den schönsten Bilddokumenten dieser Frühzeit ein Denkmal gesetzt. Die Daguerreotypien wie die späteren, billigen "Tintypes" waren und blieben Unikate, Einzelstücke; sie erlaubten auch kaum einen schöpferischen Spielraum. Er wurde erst durch Henry Fox Talbots Negativ-Positiv-Prozeß, die "Talbotypie" oder "Calotypie", sowie ihren Vervollkommnungen hin zur Trockenplatte möglich. Während die Porträtfotografie in den Vereinigten Staaten zum Massengeschäft absank — und die Qualität der Bilder entsprechend war —, sind aus den ersten Jahrzehnten die schonungslosen dokumentarischen Aufnahmen des Bürgerkrieges von Mathew Brady (1823 — 1896) und Alexander Gardner (1821 — 1882) und die der Wunder des amerikanischen Westens zu den klassischen Zeugnissen der Anfangsjahre der Fotografie in den USA geworden.

In Europa rang man indessen um eine "künstlerische" Ausdrucksweise. David Octavius Hill (1802 — 1870) und Julia Margaret Cameron (1815 — 1879) wurden als erste bedeutende Lichtbildner durch ihre Porträts berühmt. Aber in dem Bestreben "künstlerisch" zu werden, gerieten Allzueifrige bald auf Abwege. Oscar G. Rejlander (1813 — 1875) und Henry Peach Robinson (1830 — 1901) verfälschten die Fotografie, indem sie das Verfahren manipulierten und Montagen zu allegorisch-kitschigen Themen anfertigten, die heute nur noch in das historische Kuriositätenkabinett der Fotografie gehören. Diese Gebilde machten auch in Amerika Eindruck. Edward L. Wilson, der Herausgeber der einflußreichen Zeitschrift "The Philadelphia Photographer" veröffentlichte Robinsons Artikel und klebte dessen Fotos in seine Zeitschrift ein. Doch allgemein verhielt man sich ablehnend, denn man empfand, daß die Fotografie hier wesensfremd sich selbst verlor und lediglich — schlechter als die Originale — die akademische Malerei nachahmte. Hinzu kam, daß in der Neuen Welt bis 1880 fast ausschließlich nüchterne Berufsfachleute die Fotografie ausübten. Amateure wurden durch die unhandlichen Apparaturen und die beschwerliche Technik des damals noch üblichen nassen Kollodiumverfahrens abgeschreckt. Erst die viel einfachere Trockenplatte ermutigte den Amateur, und mit ihm bald die Entstehung vieler Kameraklubs.

Der in London lebende amerikanische Arzt Dr. Peter Henry Emerson (1856 — 1936) gilt als der entscheidende Neuerer, der seine Stimme gegen die Machwerke von Rejlander und Robinson erhob. Er propagierte zunächst "naturalistische" Fotografie, die wir heute mit dem Wort "dokumentarisch" bezeichnen würden. Das mochte an seiner Schulung als Wissenschaftler gelegen haben, denn er war sehr von Hermann von Helmholtz' Buch "Physiologische Optik" beeindruckt. Er bewies seine Theorie mit seinem 1889 herausgegebenen Buch "Naturalistic Photography"[2] und indem er hervorragende Abzüge seiner genauen, sachlichen Aufnahmen machte, die das Wesen einer Landschaft ebenso wie das eines Menschen wiedergaben. Indessen entstand bald ein Streit, weil er seine "Wissenschaftlichkeit" übertrieb und behauptete, das Auge reagiere anders, es sehe immer nur das Mittelfeld scharf und die äußeren Partien verwischt. So wandelte sich seine "naturalistische" Verkündigung in die „verwischte". Immerhin

war er durch seine Vorträge, Veröffentlichungen und Fotos zum international bekanntesten Verfechter der Fotografie in England geworden. Er wirkte als Berater und prominenter Juror. Als solcher sah er zuerst in einem Wettbewerb die Arbeiten eines jungen in Berlin studierenden Amateurs namens Alfred Stieglitz.

Alfred Stieglitz (1864 — 1946) war Amerikaner, der Ingenieur werden sollte. Eine Kamera in einem Schaufenster entschied über sein zukünftiges Schicksal. Anziehung wandelte sich in Faszination und lebenslange Besessenheit. Alfred Stieglitz wurde zur bedeutendsten Figur der amerikanischen Fotografie.

Sein Lehrer in Chemie, Hermann Wilhelm Vogel (1834 — 1898), war der erste Professor für Fotografie an der Technischen Hochschule Berlin, eine brillante Persönlichkeit, als Erfinder der optischen Sensibilisierung lichtempfindlicher Emulsionen zugleich ein epochemachender Wissenschaftler. Aber auch ein Mann, der Gefühl für kompositorische und künstlerische Gestaltungsfragen besaß. So hatte Stieglitz in Vogel einen ganz besonderen Mentor und bestimmenden Anreger, und nun hatte er von Emerson die erste seiner etwa 150 Medaillen, Plaketten, Diplome und Ehrungen erhalten.

Am 20. Juni 1888 bot Emerson ihm an, er möge sein Buch "Naturalistic Photography" übersetzen. Lobend fügte er hinzu, Stieglitz' Preisfoto sei "die einzige spontane Arbeit", die er in dem Wettbewerb gesehen habe. Es überraschte ihn zu erfahren, daß auch Stieglitz Amerikaner war.

Sehr ungern kehrte Stieglitz nach neunjährigem Berlin-Aufenthalt im Jahre 1890 nach New York zurück. Sein sensibles Auge stieß sich an vielem Häßlichen der rauh aufblühenden Weltstadt. Und doch war das genau die Zeit, in der die runde Bilder erzeugende Kodak-Kamera die Amateure eroberte und begeisterte, jener uns heute primitiv vorkommende Kasten, den der kaufmännisch geniale George Eastman (1854 — 1932) unter dem Werberuf "Sie drücken den Knopf, das Übrige besorgen wir!" 1888 herausgebracht hatte. Die Durchschnittsamerikaner freuten sich an allem, was sich im simplen Kreis zeigte, und niemand unternahm eine Bemühung, ihm eine ästhetische oder gar künstlerische Note zu entlocken.

Alfred Stieglitz fühlte sich berufen, Herold einer wertvolleren Fotografie zu werden. Er trat 1891 der "Society of Amateur Photographers" bei und wurde zwei Jahre später Schriftleiter der Zeitschrift "The American Amateur Photographer". In ihr beklagte er, daß die amerikanische Fotografie der englischen qualitativ unterlegen sei, und schrieb: "... unsere Besten würden in England nur die Spitzen der zweiten Klasse sein ..."[3] Und in der Tat fand die Haupt-Auseinandersetzung um die geschmacklichen, wenn man so will, künstlerischen Fragen der Fotografie zu jener Zeit auf der britischen Insel statt. Immer noch bekämpften sich die Anhänger Robinsons und Emersons, aber beide Gruppen rangen um einen höheren Ausdruck und um eine Würdigung der Fotografie als eines künstlerischen Mediums. Da die Royal Photographic Society jeweils ein Sammelsurium von verschiedenartigsten Bildern zur Schau stellte, brachen einige Mitglieder 1893 aus und bildeten "The Linked Ring", der seine erste Ausstellung in der Dudley Gallery abhielt. Dort entstand "The London Photographic Salon", der damals beispielgebend auf viele Länder, besonders die Vereinigten Staaten, ausstrahlte.

Verständlich, daß sich auch Stieglitz, den "The Linked Ring" als erstes amerikanisches Mitglied berief, von diesen Entwicklungen angesprochen fühlte. Als maßgebender Mann einer wichtigen Zeitschrift übte er großen Einfluß aus und war durch sein unbestechliches Urteil — das er mit eigenen vorzüglichen Aufnahmen untermauerte — gefürchtet. Immer wieder sandte er Bilder mit der kurzen Erklärung "technisch gut, bildmäßig saumäßig" zurück. Und er begann mit den Vorbereitungen eines "Salons", einer regelmäßigen Ausstellung. Ihm war bewußt, daß die Anerkennung der Fotografie als einer Kunstform nur auf den gleichen hohen Werten und Maßstäben ruhen konnte, die für die anderen graphischen Künste galten. Das Problem war, zu demonstrieren, daß sie ebenso eine ernstzunehmende Tätigkeit wie auch eine Liebhaberei zu sein vermochte.

Der Zusammenschluß der in Schulden geratenen "Society of Amateur Photographers" mit dem "New York Camera Club" zu dem "Camera Club of New York" im Jahre 1896 schien Stieglitz einen Schritt vorwärts zu bringen. Er trat als Schriftleiter des "American Amateur Photographer" zurück. Ein Jahr später übernahm er das alte "Journal" des Camera Clubs und verwandelte es unter dem Titel "Camera Notes" zur anspruchsvollsten und besten Publikation, die die fotografische Welt bis dahin gesehen hatte. In der ersten Ausgabe vom Juli 1897 erklärte er seine Ziele folgendermaßen:

"... um sie für unsere Mitglieder annehmbarer zu machen, um möglicherweise Leser jenseits unserer Mitgliedschaft zu erreichen und um sie zu künstlerischer Bemühung anzuregen, beabsichtige ich, in jeder Nummer zwei Photogravuren zu veröffentlichen, die irgend eine bedeutende Errungenschaft in bildmäßiger Photographie darstellen... Bei diesen Photogravuren werde ich die äußerste Sorgfalt darauf verwenden, nur das zu veröffentlichen, was eine organische Idee und die Entwicklung eines inneren Grundsatzes ist; mehr ein Bild denn eine Photographie, wenngleich die Photographie das Verfahren der graphischen Darstellung sein muß..."[4]

Nun kamen Fotos von überall her, von seinen Freunden im "Camera Club", mit deren Arbeiten er "One-Man-Shows" aufzog (und besonders von F. Holland Day, einem Verleger hochwertiger Bücher in Boston), wie von Gleichgesinnten aus Europa. Den gemeinsamen Bemühungen gelang endlich auch der Durchbruch zur öffentlichen Anerkennung durch eine Ausstellung internationaler Fotografie in den Räumen der "Pennsylvania Academy of Fine Arts in Philadelphia". Als sie am 24. Oktober 1898 eröffnet wurde, konnte der Katalog sagen:

"... die Möglichkeiten der Photographie als einer Methode künstlerischen Ausdrucks werden nun allgemein zugegeben ... Es ist der Zweck dieses 'Salons', nur solche photographisch erzeugten Bilder zu zeigen, die den ausdrücklichen Beweis der individuellen künstlerischen Empfindung und Ausführung erbringen..."[5]

"Camera Notes" erging sich in Superlativen. Ein Triumph über die Malerei, über alle bisherige Mißachtung und Geringschätzung war errungen. Unter den Ausstellenden tauchte auch die Arbeit eines bis dahin unbekannten jungen Mannes auf, der später noch größeren Weltruhm erlangen sollte als sein Meister Stieglitz: Edward J. Steichen, geboren in Luxemburg 1879. Als ein Jahr später das Unternehmen mit neuen Bildern wiederholt wurde, hielt man es sogar für überflüssig, wie bis dahin auch Maler in der Jury zu haben, von denen man sich die "Kunst" bestätigen ließ. Das besorgten nun ausschließlich die Lichtbildner selbst. Weitere Namen von sich steigernder Bedeutung hatten sich hinzugesellt: Clarence H. White (1871 — 1925), Alvin Langdon Coburn (geb. 1882) und Gertrude Käsebier (1852 — 1934). Ihr Stil zeichnete sich durch malerische Weichzeichnung aus; der Einfluß des damaligen Modemalers James McNeill Whistler sowie der japanischen Tuschezeichner war offensichtlich. Die Photos wurden oft auf zartestem Papier gedruckt, in vielfarbige Passepartouts hinter Glas eingerahmt. Man liebte es, ihnen damit den Rang von einmaligen Originalen verleihen zu wollen und bekräftigte es, indem man ihre Negative vernichtete. Zudem wurden die Drucke gerne mit schwungvollen Monogrammen signiert.

Um der Überheblichkeit zu begegnen, mit der die europäischen Fotografen immer noch auf die Leistungen ihrer amerikanischen Kollegen herabsahen, beschloß F. Holland Day, eine Ausstellung der "New American School" nach England zu bringen. Am 27. Juli 1900 hatte "The Linked Ring" nach einem hastigen, von Mißverständnissen erfüllten Korrespondenz- und Kabelaustausch es abgelehnt, dieser Schau Heimstatt zu gewähren. Mit Steichen, der inzwischen nach Paris gezogen war, arrangierte Day deshalb die Ausstellung in den Räumen der Royal Photographic Society. Sie wurde am 10. Oktober eröffnet. Obgleich Stieglitz nicht vertreten war, Day aber von sich selbst nicht weniger als 100 Aufnahmen und von Steichen 21 zeigte, war das Echo der Presse begeistert. Einige erfahrene Kritiker urteilten zwar abfällig darüber, daß man eine ganze Anzahl von Fotos für Zeichnungen oder Gemälde halten könne, — was besonders für Days Arbeiten zutraf. Immerhin wurde auf Grund des allgemeinen Erfol-

ges ein Jahr später die Ausstellung auch im Photo-Club von Paris gezeigt. Durch sie war eine gewisse Spannung zwischen Day und Stieglitz entstanden; Stieglitz bemängelte die seines Erachtens nicht ausreichende Qualität der Schau, und Day lehnte es ab, an der vierten Ausstellung in Philadelphia teilzunehmen. Er fand seinerseits deren Standard nicht ausreichend; und tatsächlich war er abgesunken, so daß damit das Ende dieser Ausstellungen besiegelt war.

Aber die beiden Männer trafen sich wieder und erwogen noch im gleichen Jahr, 1900, die Gründung einer neuen Elite-Gruppe, der sich die Aussicht bot, im "Boston Museum of Fine Arts" eine Ausstellung zu veranstalten. Stieglitz zögerte, und da erreichte ihn im Jahre 1901 ein Brief von Charles Caffin, einem Kritiker, der die Möglichkeit andeutete, im "National Arts Club" zu New York auszustellen.

Das beschleunigte die Gründung der neuen Gruppe — am 17. Februar 1902 —, die sich nach Stieglitz' Vorschlag "Photo-Sezession" nannte.

Als man Stieglitz fragte, was der Name bedeute, erwiderte er: "'Photo-Sezession' bedeutet ein Sich-Lossagen von der überkommenen Idee, was eine Photographie ausmacht... Nebenbei, in Europa, in Deutschland und Österreich, haben sich Künstlerkreise gespalten, und die Modernen nennen sich Sezessionisten, deshalb stellt die 'Photo-Sezession' eine Verbindung mit der Kunstwelt her."[6]

Die "Photo-Sezession" war kein festgefügter Verein. Es gab zwölf Vorstands-Mitglieder: John G. Bullock, William B. Dyer, Frank Eugene, Dallet Fuguet, Gertrude Käsebier, Joseph T. Keiley, Robert S. Redfield, Eva Watson Schütze, Edward J. Steichen, Edmund Stirling, John Francis Strauss und Clarence H. White. Die Mitgliedschaft unterteilte sich in "Fellows" und "Associates". Ihre Ziele umfaßten dreierlei:

"Die Photographie als Anwendung bildhaften Ausdrucks zu fördern;

diejenigen Amerikaner zusammenzuführen, die Kunst ausüben oder sich für sie interessieren;

von Zeit zu Zeit, an wechselnden Orten Ausstellungen zu veranstalten, die nicht notwendigerweise auf die Erzeugnisse der 'Photo-Sezession' oder amerikanische Werke beschränkt sind."[7]

Stieglitz' Entschlossenheit, der Fotografie als Kunst Anerkennung zu verschaffen, war nicht von allen Mitgliedern des "Camera Club", dem er nach wie vor als Vizepräsident angehörte, geteilt worden. In seinem Bestreben, "Camera Notes" nur das Beste präsentieren zu lassen, hatte er die Mitglieder oft übergangen und wurde im Frühjahr 1902 gezwungen, sein Amt als Schriftleiter von "Camera Notes" niederzulegen. Am 25. August kündigte er die Herausgabe einer neuen Zeitschrift an, die erstmalig im Januar 1903 erschien. Sie hieß "Camera Work" und kam vierteljährlich heraus.

In einer Erklärung gelobte Stieglitz:
"... die besten Beispiele aller Schulen wiederzugeben, sowohl der amerikanischen wie der ausländischen, in einem Stil, der das Magazin von großem Wert für seine Bilder allein machen wird, sogar für diejenigen, die an den literarischen Beiträgen uninteressiert sein mögen."[8]

Im Laufe der folgenden Jahre bewährte sich die Zeitschrift als viel mehr als nur das Sprachrohr der "Photo-Sezession". Namhafte Kritiker, wie Charles Caffin und Sadakichi Hartmann, schrieben ebenso für sie wie bedeutende Literaten, etwa Maurice Maeterlinck und George Bernard Shaw. Auch präsentierte Stieglitz das Werk vieler nicht-amerikanischer Lichtbildner.

Bis zum Juli 1903 war die Zugehörigkeit zur "Photo-Sezession" auf siebenundvierzig angeschwollen. Ein Jahr später gab es einen großen öffentlichen Streit, als die Organisatoren der "Saint Louis Exposition" es ablehnten, die Schau der Sezessionisten im Gebäude der Kunst auszustellen. Sie sollte in das Gebäude der industriellen Schauen verbannt werden. Stieglitz lehnte daraufhin die Teilnahme der Sezession ab, eine heftige Pressefehde brach aus, aber durch seine Bestimmtheit gewann Stieglitz Respekt für die

Integrität seines Mediums und dessen Berücksichtigung als wesentliche Kunstform. Dank dieser Unbeugsamkeit wurden der "Photo-Sezession" im Jahre 1904 gleich zwei wichtige Ausstellungsmöglichkeiten angeboten, und zwar in den "Corcoran Art Galleries" in Washington, die von Stieglitz und Steichen gemeinsam gehängt wurde, wie im "Fine Arts Department" des Carnegie-Institutes zu Pittsburgh. Drei Wochen lang wurde sie von 11 000 Besuchern besichtigt. Sie zeigte neben den berühmten Fotografen einen kaum bekannten, den Vetter von F. Holland Day, den jungen Alvin Langdon Coburn.

Indessen weilte Steichen in Paris, wo er Fotografie und Malerei gleichzeitig betrieb. Seine Verehrung für Auguste Rodin brachte ihn in nahe Verbindung mit dem großen Bildhauer, von dem er bemerkenswerte Porträts machte. Er hatte schon vorher in der französischen Hauptstadt Erfolg mit seinen Arbeiten gehabt: Im Jahre 1902 hatte der "Salon des Beaux Arts" zehn seiner Fotografien, die er als "Drucke" eingereicht hatte, angenommen. Sie wurden aber zurückgewiesen, als man erfuhr, was sie in Wirklichkeit waren. Steichen fotografierte damals sehr malerisch. Nach seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten mietete er sich ein Atelier in Nr. 291 Fifth Avenue und wurde eine der stärksten Säulen der Sezession. Im Laufe der Zeit sind seine Arbeiten und Aufsätze über sie in fünfzehn Ausgaben von "Camera Work" erschienen, ein Zeichen, wie besonders Stieglitz ihn schätzte.

Das stetig wachsende Wirken der "Photo-Sezession" und ihr Echo ließen bei Stieglitz den Gedanken aufkommen, sie international zu erweitern. Er stieß aber bei den Verantwortlichen des "The Linked Ring" in London auf Widerstand. Nicht nur konnte er diesen Traum nicht verwirklichen, sondern es drohte auch von anderer Seite Gefahr. Konkurrierende Vereinigungen entstanden, von denen eine, "The Salon Club", eine Ausstellung unter dem Titel "American Photographic Salon" aufzog, der im Dezember 1904 eröffnet wurde. Wenn auch mehrere "Photo-Sezessionisten" Mitglieder des alten "Camera Club" geblieben waren und dort gelegentlich einzeln ausgestellt hatten, machte sich bei ihnen doch mehr und mehr das Bedürfnis nach eigenen Ausstellungsräumen bemerkbar. Steichen war, wie Stieglitz, mit dem Lauf der Dinge nicht einverstanden. Er schlug deshalb seinem Mentor vor, im gleichen Hause, in dem er sein Atelier unterhielt — 291 Fifth Avenue —, zwei freie Räume zu mieten, was Stieglitz nach anfänglichem Zögern tat. Und so wurden die "Little Galleries of the Photo Sezession" am 24. November 1905 mit einer Ausstellung von hundert Bildern ihrer Mitglieder eröffnet. Bald zeigte man eine Ausstellung französischer und ab 21. Februar 1906 eine Schau englischer Fotografien. Hierbei wurde auch zum ersten Male das Werk des schottischen Meisters der Frühzeit, David Octavius Hill, in USA vorgestellt. Immer breiter wurde die Anerkennung. Im April/Mai 1906 zeigte die "Pennsylvania Academy of Fine Arts" eine von der "Photo-Sezession" arrangierte Ausstellung, und im November konnte Stieglitz zum ersten Male von sich, Edward Steichen und Frank Eugene Farbfotos nach dem Lumière Autochrome Prozeß präsentieren. Im gleichen Jahr weitete er das Programm auf zeitgenössische bildende Künstler mit der Schau einer jungen Malerin, Pamela Coleman Smith, aus.

Die Ausstellungs-Saison 1907 wurde am 18. November mit Farb-Autochrome-Transparenten eingeleitet und fand ein stärkeres Echo noch als frühere Veranstaltungen. Inzwischen hatte Steichen aus Paris telegrafisch angefragt, ob Stieglitz Rodin-Zeichnungen ausstellen wolle. Nach dem "Yes"-Rücktelegramm begann Steichen mit den Vorbereitungen, und am 2. Januar 1908 konnte die Ausstellung aquarellartiger Skizzen — Studien des weiblichen Aktes — eröffnet werden. Sie wirkte wie eine Sensation, denn sie war der Einbruch der modernen bildenden Kunst in die Vereinigten Staaten. Darauf folgte eine Ausstellung der Arbeiten des Lichtbildners George Seeley, dann — durch Steichen vermittelt — eine weitere Sensation auf dem Gebiet der bildenden Kunst: die erstmalige Vorstellung von Arbeiten von Henri Matisse außerhalb von Paris, am 6. April 1908. Trotz heftiger Debatten der Kunstkritiker und der Besucher bedeutete diese Ausstellung einen Sieg der Idee von Stieglitz und seinen "Photo-Sezessions"-Freunden, nämlich der engen Verbundenheit von Kunst und Fotografie.

Schon vorher, im Januar 1908, hatten einige der "Photo-Sezessionisten" mit avantgardistischen Malern, die als "Mülleimer-Schule" verschrien waren, gemeinsam im "National Arts Club" ausgestellt. Dazu schrieb die "New York Times":

"... Eine Besonderheit der Ausstellung ist das Zeigen von Photographien von Mitgliedern der 'Photo-Sezession' auf der gleichen Ebene wie Gemälde, was in diesem Lande noch niemals vorher geschehen ist. Daß sie diese Anerkennung verdienen, beweist sich genügend durch die Art, wie diese Drucke ihren Platz zwischen den gezeigten Gemälden und Graphiken behaupten..."[9]

Bei dieser Ausstellung wurden vornehmlich Arbeiten von Stieglitz selbst gezeigt, ungekünstelte New Yorker Straßenszenen, die den Geist einer neuen Zeit ausstrahlten. Aber die Triumphe brachten auch Eifersucht und Bitterkeit, die offenbar wurden, als am 14. Februar 1908 die "New York Times" einen anderen Artikel unter der Schlagzeile brachte: "Camera Club enthebt Alfred Stieglitz." Der Grund seines Rücktrittes als Vizepräsident wurde nicht angegeben, aber die Streitigkeiten hatten zur Folge, daß vierzig Mitglieder aus Treue zu Stieglitz ihren Austritt erklärten. Mit doppelter Kraft widmete sich Stieglitz nun der "Photo-Sezession" und den Ausstellungen der "Little Galleries". Er zeigte den spanischen Karikaturisten Marius de Zayas, One-Man-Shows von Coburn, Baron de Meyer und Steichen, Stiche von Allen Lewis und den eminenten amerikanischen Aquarellisten John Marin, der, wie Steichen, damals in Paris arbeitete, ferner im Mai 1909 den Maler Marsden Hartley und europäische Lichtbildner. Aber Stieglitz war auch jenseits der inzwischen berühmt gewordenen Räume auf der Fifth Avenue unermüdlich. Er stellte eine neue Schau für den "National Arts Club in New York" zusammen, die im Februar 1909 unter dem Titel "International Exhibition of Pictorial Photography" lief, und bewältigte die ungeheure Aufgabe, für die einmalig große Fotoausstellung, die von Mai bis Oktober in Dresden stattfand, den repräsentativen amerikanischen Beitrag zustande zu bringen. Steichen stand ihm dabei in jeder Weise zur Seite.

Während in London die Gruppe "The Linked Ring" mehr und mehr zerfiel und bedeutungslos wurde, gewann "291", wie man die "Little Galleries" inzwischen allgemein nannte, stetig an Bedeutung. Im Jahre 1910 zeigte sie erstmalig die Arbeiten Henri Toulouse-Lautrecs in den USA, dann wieder Steichen, dann wieder Marin. Trotzdem spürte Stieglitz das Ende dieser glorreichen Periode. Er plante ein vorläufiges Finale und fand eine günstige Gelegenheit aus Anlaß der Ausstellung in der "Albright Art Gallery" zu Buffalo. Wieder stürzte er sich in die mühsame Arbeit, die Bilder zusammenzubringen. Die Ausstellung wurde am 10. November 1910 eröffnet. Stieglitz schrieb an seinen Freund George Seeley:

"... Die Ausstellung kommt mir wie ein Traum vor. Sogar meine Frau, die sie sah, wurde sich bewußt, daß sich etwas ereignet hat, — für sie war all dies eine Offenbarung. Ja, es bedeutet wirklich ein riesiges Opfer, aber alles, was von Dauer sein soll, muß das wohl bedeuten. Herzblut ist der Preis."[10]

Selbst die feindliche Zeitschrift "American Magazine" schrieb:
"... Singt die "Photo-Sezession", die endlich die Burg einnahm, die sie so lange bestürmt hat, die endlich jene Anerkennung errungen hat, die die Parole ihres Kampfes war, nun in dieser Ausstellung ihr Nunc dimittis (Nun seid ihr entlassen)?"[11]

Wenn auch im Jahre 1911 noch einmal die Mitgliedsbeiträge gefordert wurden, war der Kampf der "Photo-Sezession" vorüber. Der "Sieg" war errungen. Nicht vorüber war das Wirken Stieglitz', der seine Galerie bis 1917 weiterführte, wie auch seine Zeitschrift "Camera Work", — Stieglitz, der nach 1910 noch Cézanne und Henri Rousseau vorstellte, 1911 Picasso, 1913 Picabia, 1914 Braque und Brancusi, 1916 Georgia O'Keeffe und 1917 Severini, — Stieglitz, der zugleich in aufzehrender Rastlosigkeit ein monumentales Werk eigener Fotografien schuf, das ihn als wahrhaften Pionier der eigentlichen modernen Fotografie ausweist.

Das ist der äußere Ablauf dessen, was sich in Amerika "Art Photography" nannte. Wir verdanken diese Chronik in der Hauptsache dem vorzüglichen Buche "Photo Sezession" von Robert Doty[3]. Das innere Ziel von Stieglitz, Steichen und ihren Mitstreitern war und blieb die Anhebung der Fotografie in den Rang eines schöpferischen, ja künstlerischen Mediums. Natürlich geriet man im Eifer auf Irrwege und Verfälschungen der Fotografie. Stieglitz selbst, — mit ihm Coburn und später Steichen — erkannten das Grundgesetz der Kamera, ihre Bindung an die Realität, die eine Einengung scheinen mochte, dafür aber Werte und Wirkungen erzielen konnte, die der bildenden Kunst versagt sind. Wer die Arbeiten von Alfred Stieglitz studiert, sieht, wie gerade er immer von der Suche nach der Wahrheit und Reinheit beseelt war, wie er sich fast demütig in die sichtbare Welt versenkt, sie mit unendlicher Liebe und Geduld auf der Platte bewahrt und in vorbildlicher Weise verwandelt, deutlich gemacht und erhöht hat.

Stieglitz ist im Jahre 1946 gestorben. Er war seit 1924 mit der heute noch schaffenden Malerin Georgia O'Keeffe verheiratet, die ihm zahllose Male als Modell gedient hat. Ein aristokratischer, ja autokratischer Mann; schon zu seinen Lebzeiten eine legendäre Figur, um die seine Jünger und die ihm nahestehenden Frauen einen Kult gewoben haben.

Der Fotoreporter Weegee hat sein bemerkenswertes, hartes Buch "Naked City"[12] mit der Schilderung einer erschütternden Begegnung beendet, wie er Stieglitz auf der Straße ansprach. Damals war Stieglitz 80 Jahre alt, und er gestand, daß er seine glücklichste Zeit in Berlin verbracht habe. Nun sei er verlassen, sagte er Weegee dann oben in seiner letzten Galerie "An American Place". Die Fotografen, denen er in den letzten Jahren geholfen habe, seien erfolgreiche "Geschäftsleute" geworden, er selbst habe 10 Jahre lang keine Kamera und im übrigen niemals die Erzeugnisse jener Firma angerührt, die den Slogan erfunden und propagiert habe: "Sie drücken auf den Knopf, das Übrige besorgen wir!", da er einen schlechten Einfluß auf die Fotografie ausgeübt habe. Denn ein Bild bedürfe sorgfältiger Planung und Überlegung und könne nur während eines vorübereilenden Bruchteils einer Sekunde auf den Film gebannt werden. Sei dieser vorbei, so könne er nie wieder zum Leben erweckt werden. Er selbst sei niemals einen Kompromiß mit der Fotografie eingegangen, weder für Geld, noch, um einem Herausgeber zu gefallen. Man müsse frei sein, um ein schöpferisches Werk zu schaffen.

Nach seinem Einfluß auf die zeitgenössische amerikanische Fotografie befragt, gab er resigniert und sich selbst unterschätzend nur eine negative Antwort. Weegee schließt wörtlich: "Plötzlich sank er in Schmerzen vorneüber. 'Mein Herz, es ist schlecht', sagte er flüsternd, als er sich auf sein Feldbett stützte. Ich wartete, bis er wieder zu sich kam und schlich mich still hinaus ... in Gedanken, was dieser imaginäre Ruhm wert sei, hinter dem ich so her war ..."

Diese tragische Schlußnote kann nicht verwischen, ein wie großer Anreger, Wegbereiter, Vorwärtstreiber und Förderer der Fotografie Stieglitz gewesen ist. Seine Fackel hat der "Olympier" Edward Steichen als Lichtbildner, Museumsdirektor und Ausstellungs-Gestalter (The Family of Man) weitergetragen, der am 27. März 1964 sein 85. Lebensjahr vollendet. In seinem jüngst herausgekommenen Buch "A Life in Photography"[13] widmet er dem Wirken Alfred Stieglitz' viele dankbare Worte, die in dem Bekenntnis enden:

"Stieglitz' größtes Vermächtnis an die Welt sind seine eigenen Photographien".

Was immer von der entschwundenen Zeit der amerikanischen "Kunstphotographie" uns heute als abwegig und pathetisch den Impressionismus nachahmend anmuten mag, das Streben der Photo-Sezessionisten nach Höherem und die lautere Gesinnung ihres Promoters Stieglitz haben den Irrtum geadelt. Sie haben zu Einsichten geführt, welche die Türen zu den neuen Visionen der Fotografie unserer Zeit aufstoßen konnten.

L. Fritz Gruber

1 NEWHALL, Beaumont, The Daguerreotype in America, New York, Duell, Sloan & Pearce, 1961.
2 EMERSON, Peter Henry, Naturalistic Photography, London, Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1889.
3 DOTY, Robert, Photo Secession, Rochester N. Y., The George Eastman House, 1960, S. 14.
4 Camera Notes, Vol. 1, Juli 1897, S. 3.
5 DOTY, a. a. O., S. 21.
6 NORMAN, Dorothy, Alfred Stieglitz, New York, Duell, Sloan & Pearce, 1960, S. 19.
7 NEWHALL, Beaumont, The History of Photography, New York, Simon & Schuster, 1949, S. 132.
8 DOTY, a. a. O., S. 33.
9 New York Times, 5. Januar 1908, Erster Teil, S. 9.
10 DOTY, a. a. O., S. 56/57.
11 LIDBURY, F. Austin, "Some Impressions of the Buffalo Exhibition", American Photography, Vol. 4 Dezember 1910, S. 681.
12 WEEGEE (Arthur Fellig), Naked City, New York, Essential Books, 1945, S. 234/235.
13 STEICHEN, Edward, A Life in Photography, New York, Doubleday & Company, Inc., 1963, gegenüber Bild 44.

In Ergänzung der detaillierten Bibliografie in Robert Dotys Buch Photo Secession sei noch hingewiesen auf die Bibliografie von Doris Bry im Ausstellungskatalog Alfred Stieglitz, Washington, D. C., National Gallery of Art, 1958, sowie auf das Buch America and Alfred Stieglitz, A Collective Portrait, New York, The Literary Guild, 1934.

DIE KOPIERVERFAHREN DER KUNSTPHOTOGRAPHIE

Die "Kunstphotographie" verleiht durch komplizierte Positivverfahren ihren Bildern besondere Eigenschaften und hebt sie dadurch deutlich von der allgemeinen fotografischen Darstellung ab. Zunächst handelt es sich hier um Positivverfahren, die ziemlich zwangsläufig arbeiten, aber gegenüber den Bildern auf Halogensilber-Basis größeren Tonwertreichtum und edlere Bildtöne aufweisen. Doch bleibt bei ihnen noch die streng aufgebaute Tonskala der Fotografie bestehen. Mehr und mehr wenden sich dann die Kunstphotographen jenen Positivverfahren zu, die weitgehende Eingriffe in die Skala der Tonwerte erlauben. Dazu erfinden sie neue Verfahren oder wandeln bestehende mit diesem Ziel ab. Nun können die ausgedehnten Mitteltöne eingeengt werden, die Skala der Lichter und Schatten wird gedehnt, ganze Tonwertgruppen fallen aus. Das geht soweit, daß der entstehende Druck den Charakter eines Unikates erhält. So gipfeln alle Arbeiten von der Aufnahme bis zum Bild in einer Kunstphotographie, vielleicht um das Minderwertigkeitsgefühl des "Massenproduktes Photographie" gegenüber der Kunst auszuschalten. Im übrigen kann man sich bei einigen dieser Positivverfahren durch grobes Korn und rauhen Papieruntergrund gegen die eigensinnige Schärfe der fotografischen Optik wehren, soweit man nicht mit unterkorrigierten Objektiven schon die Aufnahme in malerische Unschärfe taucht.

Albuminpapier
Auskopierverfahren für Tageslicht mit Halogensilbersalz und überschüssigem Silbersalz in der Schicht, aus dem beim Kopieren ein sichtbares Bild aufgebaut wird. Als Schicht dient das Kolloid Eiweiß. Durch Tonen mit Edelmetallsalzen wird der Bildton verbessert. Da die Bildschicht etwas in die Papierfaser eingebettet ist, entsteht ein gravürenhafter Charakter, so daß dieses Verfahren vielfach für Bildnisse verwendet wird.

Aristopapier
Auskopierverfahren mit Halogensilbersalz und zusätzlichem Silbersalz in einer Gelatineschicht, ähnlich wie Albuminpapier und seine Behandlung. Gibt Bilder, die unseren heutigen Fotografien weitgehend ähneln, meist aber bräunlichen Bildton aufweisen, wird viel für technische Aufnahmen und Porträts verwendet.

Auskopierpapiere
Positivverfahren für das Kopieren im Kontakt bei Tageslicht mit Halogensilber (meist Chlorsilber) als lichtempfindlicher Substanz und einem Silbersalz, das an den Stellen der Lichteinwirkung durch Ablagern von Silber ein sichtbares Bild erzeugt. Das fertigkopierte Bild wird entweder direkt fixiert oder durch Tonen mit einem Edelmetallsalz (Gold, Platin) mit einem besonders angenehmen Bildton versehen, meist bräunlich. Diese Auskopierverfahren dienten vor allem der kommerziellen Fotografie jener Jahre und verlangten ein Negativ in der Größe des gewünschten Bildes. Je nach dem Kolloid, in das Halogensilber und Silbersalz eingebettet waren, unterscheidet man zwischen Albuminpapier (Eiweiß), Aristopapier (Gelatine) und Celloidinpapier (Kollodium).

Bromöldruck
Ein fertiges Bromsilberbild wird mit einer Lösung ausgebleicht, die an den Stellen des Bildsilbers die Gelatine härtet. Man läßt nun die Schicht sich mit Wasser vollsaugen. Die nicht gehärteten Stellen (helle Bildtöne) nehmen viel Wasser auf, die gehärteten (dunkle Bildstellen) entsprechend weniger. Nun wird das Papier oberflächlich von Wasser befreit und mit einer strengen Fettfarbe behandelt. Diese haftet nun je nach Wassergehalt der einzelnen Bildstellen abgestuft auf der Schicht: viel Wasser — wenig Farbe, wenig Wasser — viel Farbe. So entsteht ein Bild in den Tonwerten des ursprünglichen Bromsilberbildes, das durch bestimmte Techniken interessantere Tonwertfolgen erhält und

schließlich nur aus Fettfarbe besteht. Man kann den Bildton durch Wahl der Farbe bestimmen und wesentlich sattere Bildtöne erreichen. (Wird um 1907 erfunden und führt sich dann ein.)

Bromölumdruck

Siehe "Bromöldruck". Das fertig eingefärbte Bild wird als Druckmatrize verwendet: man druckt die aufgetragene Fettfarbe auf ein schichtloses Papier unter starkem Druck (Kupferdruckpresse) um. Zur reicheren Tonwertskala oder zur Abstimmung der Tonwerte kann man mehrere Drucke übereinanderdrucken und hat damit mehr Freiheit in der Tonwertgestaltung. (Üblich ab etwa 1915 und letztes "Edeldruckverfahren".)

Bromsilberpapier

Ein Vergrößerungspapier, das in seiner Schicht vorzugsweise Bromsilber enthält, bei künstlichem Licht belichtet wird und beim Entwickeln durch Spalten des Bromsilbers ein Silberbild ergibt. Es ist das heute wichtigste und am häufigsten angewendete Positivverfahren, wurde zur Zeit der "Kunstphotographie" meist wegen seiner damals beschränkten Tonwertskala abgelehnt.

Carbro-Druck

Ein fertiges Bromsilberbild wird mit einem Pigmentpapier (siehe "Pigmentdruck"), das mit einer bestimmten Lösung angereichert ist, in engsten Kontakt gebracht. Dabei bleichen die Silberstellen des Bromsilberbildes aus, gleichzeitig wird in der anliegenden Pigmentschicht die Gelatine gehärtet. Es entsteht so eine "bildmäßige Härtung", deren Härtegrade genau der Tonskala des Bromsilberbildes entsprechen. Nach Übertragung auf ein Gelatinepapier wird die Pigmentschicht mit warmem Wasser entwickelt, die ungehärtete Gelatine wird herausgelöst, und es entsteht ein reines Pigmentfarbenbild. Die reiche Tonwertskala des Pigmentdruckes — sein besonderer Vorzug — wird dabei natürlich nicht erreicht; im günstigsten Falle entsprechen die Tonwerte denen des Bromsilberbildes.

Das Wort "Carbro" wurde aus "CARbon" (= Kohle bzw. Kohledruck) und "BROmsilber" gebildet. Anfängliche Bezeichnung "Ozobromdruck", erfunden um 1898.

Celloidinpapier

Auskopierpapier für Tageslicht mit Kollodium als Schicht für Halogensilber und Silbersalz, gibt meist glänzende, saubere, exakte Kopien und wird daher in der kommerziellen Fotografie wegen seiner besonders exakten Darstellung für Sachaufnahmen, Architektur-, Industrieaufnahmen usw. verwendet. Die Kunstphotographen benutzen es für die ersten Probedrucke.

Chromatverfahren

Unter diesem Sammelbegriff faßt man alle Verfahren zusammen, die als lichtempfindliches Mittel ein organisches Kolloid verwenden, das durch Baden in der Lösung eines doppeltchromsauren Salzes lichtempfindlich und zur bildmäßigen Härtung fähig gemacht wird. Als Kolloid dienen Gelatine, arabischer Gummi, Leim. Es wird bei Tageslicht unter einem Negativ kopiert, wobei der Kopiervorgang meist mit einem Fotometer kontrolliert wird. Durch Zerfall des Chromsalzes im Licht wird das Kolloid nach Maßgabe der Lichteinwirkung gehärtet. So entsteht an den ungedeckten Stellen des Negativs — den dunklen Stellen im Motiv — eine starke Härtung, an den gedeckten Negativstellen — helle Stellen im Motiv — bleibt das Kolloid ungehärtet oder erhält nur geringe Härtung. Man spricht hier von "bildmäßiger Härtung", da diese Härtung ein zunächst "verstecktes" Bild darstellt. Daraus nun, wie die einzelnen Chromatverfahren die bildmäßige Härtung in ein sichtbares Bild umsetzen, entstehen Bildcharakter und Möglichkeiten der Bildgestaltung. Hierher gehören Pigmentdruck, Kohledruck, Leimdruck, Gummidruck, Öldruck.

Edeldrucke

Dieser Begriff wurde von der kommerziellen Fotografie für die komplizierteren Druckverfahren erfunden, wahrscheinlich aus preislichen Gründen. Darunter fielen alle die Chromatverfahren, vor allem aber die von dieser Sparte der Fotografie vielfach benützten Verfahren Bromöldruck und Bromölumdruck.

Gummidruck

Ein Chromatverfahren mit arabischem Gummi als Kolloid. Die Schicht wird aus Gummi, Farbe und doppeltchromsaurem Salz hergestellt und auf ein vorgeleimtes Papier gestrichen. Dann wird bei Tageslicht vom großen Negativ kopiert. Man entwickelt mit einem Wasserstrahl, der alle ungehärteten Farb-Gummi-Teile herauswäscht. Das entstandene Bild wirkt großzügig, weist aber nur wenige Tonwerte auf.

Aus diesem Verfahren, das z. B. Demachy anfänglich ausübte, entsteht dann der kombinierte oder mehrschichtige Gummidruck. Man streicht über das erste Bild eine zweite solche Gummi-Farbe-Chromat-Schicht und kopiert unter genauer Deckung zum zweiten Mal. Das kann mehrere Male wiederholt werden. Durch Zusammensetzung der Schichten und Dauer der Lichteinwirkung bringt jede Schicht nun einen anderen kleinen Ausschnitt aus der ganzen Tonwertskala, so daß der Kunstphotograph weitgehend Herr der Tonwerte wird und aus der fotografischen, ununterbrochenen Tonskala nur bestimmte Tongruppen in sein Bild übernimmt. Später benutzte man auch verschiedene Farben für die einzelnen Schichten. Heinrich Kühn und die Brüder Hofmeister brachten den Gummidruck zu hoher Vollendung.

Heliogravüre

Von einem Diapositiv wird eine Chromat-Gelatineschicht kopiert und auf eine Kupferplatte übertragen. Darauf ist feinstes Asphaltkorn angeschmolzen, damit bei der Tiefätzung der Tonwerte keine breiten Gruben entstehen können. Das Bild wird mit Eisenchloridlösung in die Kupferplatte geätzt, wobei durch die mehr oder weniger gehärtete Gelatineschicht eine Abstufung der Ätzwirkung erfolgt. Durch Dosierung des Ätzens kann die entstehende Tonwertskala ziemlich weitgehend beeinflußt werden. Alles in allem: ein edles Druckverfahren für größere Auflagen, bei dem die Tiefdruckform direkt von der Aufnahme ohne Zwischenreproduktion hergestellt wird. Ganze Bildbände wurden zur Zeit der Kunstphotographie so gedruckt.

Kohledruck

Darunter verstand man lange Zeit den Pigmentdruck (siehe dort), da ursprünglich seine Bildsubstanz aus feinster Kohle gebildet wurde. Neuerdings benutzt man diesen Begriff eher für verschiedene Chromatverfahren, bei denen ohne Übertragung pigmentdruckartige Bilder erzielt werden, wie z. B. Bühlerscher Kohledruck, Fresson-Verfahren, Artigue-Papier, Höchheimer-Druck. Misonne arbeitet lange Zeit mit dem Fresson-Verfahren.

Leimdruck

Ein Chromatverfahren, bei dem als Kolloid Tischlerleim verwendet wird und das gummidruckartige Wirkungen erzielt. Es wurde um 1915 von Heinrich Kühn ausgearbeitet.

Öldruck

Ein Papier, das mit einer ziemlich dicken Gelatineschicht versehen ist, wird in der Lösung eines doppeltchromsauren Salzes sensibilisiert und bei Tageslicht unter einem Negativ kopiert. Dabei entsteht eine bildmäßige Gerbung der Gelatine, wobei die Lichter des Positivs am wenigsten, die dunklen Stellen am stärksten gehärtet werden. Im Wasser nimmt die Schicht dann je nach Härtung mehr oder weniger Wasser in sich auf. Dieses zunächst unsichtbare Bild wird mit einer Fettfarbe hervorgerufen, die man auf die an der Oberfläche von Wasser befreiten Schicht aufbringt, entweder mit Borstenpinsel mit breiter Fläche oder mit Walze. Das fertige Bild besteht dann aus reiner Farbe auf der Gelatineschicht. Hugo Erfurth hat einen großen Teil seiner späteren Bildnisse im Öldruck ausgeführt. Dieses Verfahren ist seit etwa 1904 bekannt, wird auch als "Ölpigment" bezeichnet.

Ölumdruck

Das mit Öldruckverfahren gewonnene Fettfarbenbild wird in einer Kupferdruckpresse auf schichtfreies Papier umgedruckt. Mit mehreren übereinandergelegten Umdrucken erreicht man größeren Tonwertreichtum oder kann die Tonwertfolge bestimmen.

Ozobrom-Druck
Das Verfahren, die Tonwerte eines Bromsilberbildes mit bildmäßiger Härtung in eine Pigmentschicht zu übertragen, wurde anfänglich als "Ozobrom" bezeichnet, später dann "Carbrodruck" genannt.

Ozotypie
Zuerst hat man die im Kontakt mit einem Bromsilberbild bildmäßig gegerbte Gelatine-Pigment-Schicht auf dem Bromsilberbild, das dabei z. T. ausgebleicht wurde, entwickelt (also nicht wie beim klassischen Pigmentdruck übertragen). Diese "Ozotypie" wurde durch Übertragung der Pigmentschicht zum Ozobrom- und Carbro-Druck.

Pigmentdruck
Auf einem festen Papier befindet sich eine mit Farbstoff angefüllte Gelatineschicht, die Pigmentschicht. Sie wird durch Baden in einer Lösung von doppeltchromsaurem Salz lichtempfindlich und unter einem Negativ kopiert. Für großformatige Pigmentdrucke werden von kleinen Originalnegativen vergrößerte Negative angefertigt. Die Lichteinwirkung härtet die Pigmentschicht, und damit entsteht in dieser Schicht ein Bildrelief aus gehärteter Gelatine. Nun kann man aber nicht direkt durch Auswaschen der ungehärteten Gelatine entwickeln, denn die ungehärteten Teile liegen am Trägerpapier, die gehärteten zuoberst. Bei direkter Entwicklung würden die gehärteten Bildteile, soweit ungehärtete Gelatine darunter liegt, abschwimmen. Daher überträgt man das Ganze auf ein zweites Papier und zieht das bisherige Trägerpapier ab. Jetzt liegt die ungehärtete Gelatine überall oben und die gehärtete hängt am neuen Träger. Es wird in warmem Wasser entwickelt. Da durch das Übertragen das Bild seitenverkehrt wird, fertigt man das vergrößerte Negativ bereits seitenverkehrt an oder benutzt beim Drucken vom Originalnegativ eine zweifache Übertragung.

Der Pigmentdruck hat die exakteste und größte Tonwertskala aller fotografischen Positivverfahren. Seine Schwärzungskurve weist keine Durchhänge auf, sondern bildet eine gerade Linie. Außerdem stehen gute Farbtöne zur Verfügung. Man kann auch noch das endgültige Papier bestimmen, z. B. ein rauhes Papier für großformatige Drucke wählen. Tonwertbeeinflussungen sind beim Pigmentdruck nur mit Verschiebung der ganzen Skala, und das auch nur innerhalb enger Grenzen, möglich.

Platindruck
Ein Auskopierverfahren mit einem lichtempfindlichen Eisensalz, wobei das Bild durch Platinniederschlag gebildet wird. Dabei gibt es mehrere Verfahren, z. B. eines, bei dem das Platinsalz bereits in der Schicht vorhanden ist, ein anderes, bei dem es erst beim Entwickeln dazukommt. Dieses letzte Verfahren, bei dem man mit einem oxalsauren Salz entwickelt, wird entweder mit einer kalten oder mit einer heißen Entwicklung ausgeübt.

Es gibt also viele Varianten, zumal die Fotografen ihre Papiere selbst präparieren. Bestechend ist am Platindruck, daß das Bild direkt in die Papierfaser eingebettet wird, da keine Kolloidschicht vorhanden ist, außerdem werden sehr edle Bildtöne erzielt, die Tonwerte sind exakt gegeneinander abgesetzt, das Bild ist lange haltbar. Da aber Platin immer teurer wurde, übte man den Platindruck in Deutschland nach und nach immer seltener aus. Er blühte dagegen in Amerika, dort "Platinotypie" genannt, und spielte in der anspruchsvollen Bildnisfotografie dort eine wichtige Rolle.

Mit Platinsalzen getonte Auskopierpapiere gelten nicht als Platindrucke.

Salzpapier
Dieses Auskopierverfahren hat seinen Namen davon, daß das Papier, meist mit einer Stärkelösung leicht vorgeleimt, zunächst mit einer Kochsalzlösung präpariert wird. Es wird dann lichtempfindlich gemacht, indem man es auf einer Silbernitratlösung schwimmen läßt. Hier bildet sich Chlorsilber, ein Überschuß an Silbernitrat bleibt zum Aufbau des sichtbaren Bildes in der Schicht. Nach dem Kopieren bei Tageslicht wird mit einem Edelmetallsalz umgetont und fixiert. Da die Bildsubstanz in das Papierkorn eingebettet ist, entstehen Bilder ohne übliche glatte Schicht, meist mit matter Oberfläche.

Der Streit um die Frage, ob Fotografie Kunst sei, der während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts heftig und unentschieden geführt wurde, kam um 1900 zu einem vorläufigen Ende. Maler und Fotografen, Museumsdirektoren und Publikum glaubten mehr und mehr, die künstlerischen Möglichkeiten der neuen Technik zu erkennen. Den Zeitgenossen war nicht bewußt, daß ihre Vorstellungen von der voraufgegangenen Malerei, vor allem vom Impressionismus, geprägt worden waren. Diejenigen Mittel, die heute zu den typisch "fotografischen" gerechnet werden — das Festhalten des flüchtigen Augenblicks, das Interesse an der Wiedergabe von "banalen" Sujets, die Komposition mit scheinbar zufällig gewählten Ausschnitten waren lange von den impressionistischen Malern benutzt worden, bevor die Fotografie sich ihrer bediente bzw. bevor die Fotografie sich ihrer — aus technischen Gründen — überhaupt bedienen konnte[1]. Gegen Ende des Jahrhunderts erlaubten die Fortschritte der optischen und chemischen Industrie eine größere Variabilität der formalen Effekte. Diese Verbesserungen fallen zeitlich zusammen mit der Bewegung, die als Erneuerung vor allem der sogenannten angewandten Künste Bedeutung gewann, mit dem "Jugendstil". Die Fotografen profitierten von den gleichen Einrichtungen wie die Maler, Architekten und Kunsthandwerker, von den Museen und den Kunstzeitschriften. Die Museen, die im Sinn der positivistischen Gründerzeit neu entstanden oder wesentlich erweitert worden waren und im Anlegen von "Vorbildersammlungen" ihre Aufgabe sahen, konnten um so größere Anregungen bieten, je mehr sie die zeitgenössische Kunst förderten und je mehr ihre Direktoren — wie Lichtwark in Hamburg — sich der pädagogischen Wirkung nach außen verschrieben hatten. Den eine neue Form suchenden Fotografen wurde von dieser Stelle aus gleichsam ex officio dargelegt, wie das "Künstlerische" der Kunstphotographie auszusehen habe.

Eine ähnliche Bedeutung gewannen die plötzlich überall erscheinenden Kunstzeitschriften: "Pan", "Deutsche Kunst und Dekoration" und "Dekorative Kunst" in Deutschland (manchmal auch "Jugend"), "Ver sacrum" in Österreich, "The Studio" in England, "Art et décoration" in Frankreich — um nur einige wichtige zu nennen[2]. Die in den Museen gezeigten Bilder sowie die durch die Kunstzeitschriften propagierten Stile und Richtungen spiegeln sich in aller Breite in der Fotografie. Wie in der Malerei, der Plakat- und der Buchkunst lassen sich historisierende, realistische, impressionistische, naturalistische und symbolistische Strömungen und innerhalb dieser wieder viele Spielarten voneinander unterscheiden. Das Bemühen der Fotografen ist ganz darauf gerichtet, zu ähnlichen Ergebnissen zu kommen wie die zum Vorbild gewählten Maler.

War es früher noch notwendig gewesen, Porträtaufnahmen in die Lithografie zu übertragen, um ihnen das Ansehen von "Kunstwerken" zu geben[3], so konnten die Negative selbst jetzt in der Weise bearbeitet werden, daß ein Abzug von ihnen für den flüchtigen Blick wie eine Pastellzeichnung, wie ein Aquarell, wie eine Bleistiftzeichnung oder Lithografie oder wie eine Kohlezeichnung erschien. Die Nachahmung der Ölmalerei war zunächst nicht möglich. Die Grenzen zwischen Tafelbild und Fotografie wurden jedoch verwischt durch die Technik des farbigen Gummidrucks. Ohne genauere Kenntnis ist es auch heute noch schwierig zu entscheiden, ob ein solcher Gummidruck die Reproduktion eines Gemäldes ist oder einen Naturausschnitt wiedergibt (Kat. 62,5). Hand in Hand mit dieser Nachahmung der Mittel geht die Nachahmung der Stile.

Während die Vielfalt der gleichzeitigen Malerei noch weitgehend daraus zu erklären ist, daß Maler aus verschiedenen Generationen nebeneinander arbeiteten, ist die Vielfalt der Fotografie jener Jahre begründet in der Anpassungsfähigkeit einer einzigen Generation, der um 1860/70 geborenen, und nicht selten in der Anpassungsfähigkeit eines einzelnen Künstlers. So finden wir z. B. in Fotografien von Robert Demachy sowohl

Anklänge an Rokoko wie an Art Nouveau (Kat. 27, 53) oder in Gummidrucken von Heinrich Kühn das eine Mal Anklänge an Seurat, das andere Mal Anklänge an den Worpsweder Maler Hans am Ende, ein drittes Mal Anklänge an Whistler. Eine Zusammenstellung von Arbeiten der wichtigen um 1900 tätigen Fotografen, wie sie in unserer Übersicht über die Kunstphotographie jener Jahre geboten ist, stellt eine fast lückenlose Rekapitulation der Entwicklung der Malerei von der Mitte des Jahrhunderts bis zur Jahrhundertwende dar.

Das Sujet bestimmte offensichtlich, mit welchen Tafelbildern die Fotografie jeweils konkurrieren sollte. Eine Dorfstraße mit Kühen und Bäuerinnen folgt dem Schema, das Constant Troyon für die Verbindung von Landschafts- und Tiermalerei geboten hatte (Kat. 93); eine Landschaft mit einsam stehenden Häusern und Pinien ruft Erinnerungen an Arnold Böcklin wach, zeigt aber auch den Einfluß der realistischen Schule Courbet's. Moor- und Marschenlandschaften werden in der Art derjenigen Maler wiedergegeben, welche die Schönheit dieser Landschaft eigentlich erst entdeckt hatten, in der Art der Worpsweder Künstler. Das Vorbild für die Wiedergabe einer solchen Landschaft durch die Gebrüder Hofmeister hat ohne Zweifel Otto Modersohn geliefert (Kat. 62). Bei der Darstellung der modernen Industrie-Landschaft dagegen scheinen die beiden Brüder durch neo-impressionistische Bilder aus dem Kreise der "Vingt" in Brüssel, etwa von Maximilian Luce, angeregt worden zu sein; gemeinsam ist den Ölbildern und dem Gummidruck vor allem die Farbigkeit, ein tiefes Blau der Landschaft im Kontrast zu den hellen, gelb-roten Punkten der Hüttenfeuer. Sieht man ab von der größeren Deutlichkeit der fotografischen Aufnahme, die in diesem Fall als Reflex des linearen Stils der englischen Präraffaeliten erklärt werden kann, dann ist die Wiedergabe einer Straße der englischen Hauptstadt kaum ohne Claude Monet zu denken, den der gleiche Dunst, das gleiche Gegenlicht, der gleiche Kontrast zwischen Gebäuden und Himmel faszinierten (Kat. 86). Den Qualm eines Dampfbootes auf der Seine vor der erleuchteten Front des Petit Palais in Paris hat die Fotografie so festgehalten, daß man versucht ist zu glauben, ein konkretes Bild müsse hier die Anregung gegeben haben, das "Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket" von James Mc Neill Whistler[4].

Whistler hat, was angesichts seiner internationalen Berühmtheit als Gesellschaftsmaler nicht überrascht, natürlich auf den neuen Stil der Gesellschaftsfotografie, vor allem des Damen-Porträts, Einfluß genommen und zwar keineswegs nur in den englischsprechenden Ländern. Die raffinierte, unkonventionelle Einfügung eines Kopfes oder einer Person in einen Raum bzw. zwischen wenige Objekte, die einen Raum nur andeuten, der Überraschungs-Effekt, den die eigenartige Wendung der Dargestellten zum Betrachter hin hervorruft, der Sinn für die Eleganz von Stoffen — das alles sind Mittel, welche die Fotografie den Bildern Whistlers entlehnte. In angelsächsischen Ländern ist außer dem Einfluß Whistlers auf die Porträtphotographie derjenige der Präraffaeliten zu erkennen, und zwar immer dann, wenn nicht Eleganz und Raffinement den Fotografen fesseln, sondern ein sentimentaler Anblick sein Gemüt bzw. sein Objektiv beschäftigt. Die Zeichnung ist dann scharf und präzis; die Konturen einer Aktfotografie sind im Gegensatz dazu so unscharf und verschwommen, daß man geradezu an Ölskizzen von Daumier erinnert wird. Für das deutsche Männerporträt hatte er damals angesehenste deutsche Porträtmaler, Franz Lenbach, den verbindlichen Typus geliefert; das von Lichtwark so sehr gelobte "Porträt Dr. Wolters" der Gebrüder Hofmeister ist eines der vielen Beispiele dieser Art.

Die Sachfotografie konnte nur dann hoffen, um ihrer künstlerischen Qualität wegen anerkannt zu werden, wenn sie sich nicht auf die sachliche Wiedergabe von Objekten beschränkte; sie fand eine solche Möglichkeit im "Stilleben". Die besten sind nach der Art des Aufbaus, des Bildausschnitts und der Perspektive denen Cézanne's nicht unähnlich (Kat. 77).

Keine Richtung hat die Grenzen zwischen Tafelbild und fotografischer Nachahmung so sehr verwischt wie der Symbolismus, weil der Versuch, auch in der Fotografie die

übertragene Bedeutung einer Sache oder Szene darzustellen, die Eigenart der Fotografie weitgehend außer acht ließ. Trafen naturalistische Wiedergabe und symbolistische Absicht aufeinander — wie in dem als "Nachtgang" bezeichneten Gummidruck der Gebrüder Hofmeister —, dann entstanden die Möglichkeiten des Mediums übersteigenden Bilder, die einigen von Hans Thoma nicht unähnlich sind. "Das Schweigen" von G. Einbeck (Kat. 45) bleibt trotz des symbolistischen Gehaltes innerhalb der Grenzen des Anschaulichen wie die vielen anderen Jugendstil-Darstellungen von Schwänen auf dem Wasser[5]. Die Fotografie greift hier zusammen mit anderen Künsten eines der charakteristischen Themen der Epoche auf.

Heinz Spielmann

1 Vgl. dazu die allgemeinen Ausführungen von Walter Benjamin in "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", Ed. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1963, S. 42: "Es ist von jeher eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst gewesen, eine Nachfrage zu erzeugen, für deren volle Befriedigung die Stunde noch nicht gekommen ist. Die Geschichte jeder Kunstform hat kritische Zeiten, in denen diese Form auf Effekte hindrängt, die sich zwanglos erst bei einem veränderten technischen Standard, das heißt, in einer neuen Kunstform ergeben können."

2 Paradoxerweise schuf die Fotografie selbst die Voraussetzungen dafür, daß ihr durch die Kunstzeitschriften mehr und mehr die Malerei zum Vorbild dienen konnte, denn die schnelle und anschauliche Kenntnis von Neuerungen in der Malerei wurde durch die Fortschritte der Aufnahme- und Reproduktionstechnik ermöglicht.

3 Vgl. die Lithografien von Hickmann nach Aufnahmen von H. Biow, abgeb. in Wilhelm Weimar "Die Daguerreotypie in Hamburg 1839—1860", Veröffentlichungen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 1915, Tafel 42—43.

4 Um 1874 entstanden; im Besitz des Detroit Institute of Art, abgeb. in Robert Schmutzler "Art Nouveau — Jugendstil", Stuttgart 1962, Abb. 289.

5 Die Tradition des "Schwanen-Motivs" beginnt mit einer Zeichnung von Aubrey Beardsley, die Otto Eckmann zunächst zu einer Illustration für die "Jugend" und später zu seinem berühmten "Schwanenteppich" anregte. Eckmann selbst hat das Motiv auch in seinen "neuen Formen" sowie in zwei Farbholzschnitten und in dekorativen Entwürfen aufgegriffen. Unter den zahlreichen Beispielen, die vor allem in der Nachfolge von Eckmanns "Schwanenteppich" stehen, seien aus dem Hamburger Kreis ein Bucheinband von Hans Christiansen sowie Farbholzschnitte von Henriette Hahn-Brinckmann und Otto H. Förster — alle im Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg — erwähnt. Vgl. den Katalog "Plakat- und Buchkunst um 1900", Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 1963, Kat. Nr. 767, 622.

Die Leihgeber sind mit folgenden Abkürzungen bezeichnet:

FE	Folkwangschule Essen	MM	Maurice Misionne
KD	Kupferstichkabinett Dresden	PL	Prentenkabinett der Rijksuniversiteit Leiden
LH	Staatliche Landesbildstelle Hamburg	PS	Privatsammlungen
MKG	Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg	SF	Société Française de Photographie Paris

Da die Bildtechniken der Kunstphotographie in ihren Differenzierungen oft schwer oder kaum zu unterscheiden sind, wurden in Zweifelsfällen keine Angaben hierzu gemacht. — Die Farbangaben erfolgten nur, sofern der Farbton von dem heute üblichen Fotoschwarz bzw. -braunschwarz abweicht. — Die Datierungen stammen von den Leihgebern. — Bei den Maßen steht Höhe vor Breite.

Für die holländischen Fotografen und Léonard Misonne, die in den Textbeiträgen über die Zentren der Kunstphotographie nicht ausreichend berücksichtigt wurden, stehen biographische Angaben, soweit ermittelbar, im Katalogteil.

Alexandre, Brüssel

1 Garde beim Abkochen (Abb. 23)
1896, 21,0 × 28,2 **LH**

J. Craig Annan, Glasgow

2 A little princess (Abb. 21)
Braun-schwarzer Pigmentdruck, nicht datiert, 55,0×27,0 **PS**

3 In den schottischen Hochlanden
Schwarz-brauner Pigmentdruck, 1890, 28,5 × 36,9 **LH**

4 Portrait Janet Burnet
Schwarz-brauner Pigmentdruck, 1893, 27,8 × 23,0 **KD**

Ed. Arning-Hofmeister, Hamburg

5 Hüttenwerk (Abb. 8)
Mehrfarbiger Gummidruck,
original gerahmt, 1902, 65,0 × 91,5 **MKG**

Friedrich Behrens, Rogasen (Posen)

6/7 Landschaften
Mehrfarbige Gummidrucke, 1897, ca. 13,0 × 19,5 **KD**

H. Berssenbrugge (1880—1959), Rotterdam/den Haag

Ausbildung als Maler an der Kunstakademie in Rotterdam. Als Fotograf arbeitete er zunächst in Tilburg und Rotterdam, um sich später in den Haag niederzulassen. Berssenbrugge ist eine der profiliertesten Persönlichkeiten der Kunstphotographie in den Niederlanden. Die Bilder dieser Epoche und vor allem seine späteren Arbeiten und Veröffentlichungen auf dem Grenzgebiet zwischen Fotografie, Grafik und Malerei haben ihm internationale Anerkennung verschafft.

8 Oud Rotterdam
Bromsilberdruck, 1900, 21,2 × 29,2 **PL**

9 Amsterdam Reflex (Abb. 16)
Brauner Umdruck, 1906, 23,5 × 17,1 **PL**

10 Dresden
Braun-schwarzer Gummidruck, 1906, 29,0 × 23,4 **PL**

11 Rotterdam Schotsche Kerk
Umdruck, 1910, 29,0 × 23,5 **PL**

A. Böhmer, Lyck

12 Vormorgen (Abb. 29)
Schwarz-brauner Gummidruck, 1902, 23,3 × 16,9 **LH**

13 Stiller See
Braun-schwarzer Pigmentdruck, nicht datiert, 16,3 × 22,3 **LH**

Ch. Cataldi, Florenz

14 Beobachtungsposten
Selbstgefertigtes Salzpapier, 1893, 23,7 × 18,2 **LH**

Alvin Langdon Coburn

15 The road to Montellagio
Schwarz-brauner Pigmentdruck, 1905, 36,7 × 31,5 **LH**

16 Portrait Bernard Shaw
Heliogravure aus Camera Work 1908, 21,1 × 16,5 **LH**

17 Spider Webs (Abb. 18)
Druck aus Camera Work 1908, 23,3 × 16,4 **LH**

J. Page Croft, Birmingham

18 Nebelstimmung
Gummidruck, 1897, 36,9 × 30,0 **LH**

19 Junges Mädchen
Platindruck, 1899, 29,6 × 20,0 **LH**

20/22 Drei liegende Akte
Rote Gummidrucke, 1903,
13,0 × 24,5 10,7 × 21,2 6,0 × 19,5 **LH**

Robert Demachy, Paris

23/25 Mädchenportraits (als Beispiele der Arbeit des Autors vor der Kunstphotographie)
Celloidin, 1893, ca. 22,7 × 16,2 **SFP**

26 Fischerhafen
Schwarz-brauner Öldruck, nicht datiert, 16,8 × 23,1 **SFP**

27 Etude, Mädchenportrait
Öldruck, nicht datiert, 9,8 × 15,3 **SFP**

28 Viehmarkt (Abb. 15)
Ölumdruck, nicht datiert, 23,0 × 16,5 **SFP**

29/31 Junge Mädchen
Lastkähne auf der Seine
Gummidrucke, nicht datiert,
16,5 × 7,7 16,5 × 10,5 14,5 × 20,8 **SFP**

32 Winterlandschaft
Gummidruck, nicht datiert, 21,5 × 15,2 **SFP**

33 Tänzerin (Abb. 11)
Grauer Gummidruck, nicht datiert, 21,2 × 12,8 **SFP**

34 Mädchen mit Blumen
Schwarz-grüner Gummidruck, nicht datiert, 13,0 × 13,0 **SFP**

35 Mädchenkopf Profil
Roter (sanguine) Gummidruck, nicht datiert, 22,3 × 8,6 **SFP**

P. Dubreuil, Lille

36 Soleil couchant sur les Marais en neige (Abb. 26)
Platindruck 1898, 21,6 × 18,2 **LH**

37 Le Violoncelliste
Roter Gummidruck, 1900, 24,0 × 14,6 **LH**

Rudolf Dührkoop, Berlin

38 Doppelportrait, Julie Wolfthorn (Abb. 20)
Platindruck, 1907, 18,4 × 21,9 **LH**

39 Portrait eines Herrn mit Bart
Braun-schwarzer Pigmentdruck, nicht datiert, 37,0×26,3 **KD**

40 Portrait Adolf Harnack
Photogravure aus "Camera Bildnisse von Mitgliedern der Königlichen-Preußischen Akademie der Wissenschaften", 1906, 22,5 × 16,5 **LH**

41 Portrait Max Planck
wie Nummer 40, 22,2 × 16,2 **LH**

R. Eickemeyer, New York

42 Auf dem Wasserlilienteich
Platindruck, 1893, 23,5 × 18,2 **LH**

43 The days work done
Platindruck, 1895, 23,9 × 18,8 **LH**

Georg Einbeck, Hamburg

44 Heimkehr
Schwarz-brauner Gummidruck, 1897, 11,2 × 8,2 **KD**

45 Das Schweigen
Blaufarbiger Gummidruck, original gerahmt unter Glas, 1898, 45,5 × 33,0 **MKG**

Hugo Erfurth, Dresden

46 Mädchenbildnis, Profil, 1899, 32,3 × 26,2 **FE**

47 Bildnis eines jungen Mädchens mit Hut
um 1900, 28,0 × 21,8 **PS**

48/50 Drei Portrait-Skizzen
um 1900, 7,8 × 6,1 3,2 × 8,0 9,5 × 6,7 **KD**

Franz Fiedler, Dresden

51 Stehender Akt
1905, 27,0 × 14,2 **KD**

Hugo Henneberg, Wien

52 Brücke mit Pappeln
Schwarz-brauner Gummidruck, nichtdatiert, 46,0 × 52,5 **PS**

53 Wiesenbach
Grüner Gummidruck, 1897, 36,7 × 21,3 **FE**

54 Italienische Villa im Herbst
Grüner Gummidruck, 1897, 54,5 × 72,8 **FE**

55 Villa Adriana (Abb. 19)
Brauner Gummidruck, 1901, 69,5 × 45,5 **FE**

Julius Hofmann, Wien

56 Winterstimmung
Grau-blauer Gummidruck, 1901, 34,0 × 54,0 **KD**

Theodor und Oskar Hofmeister, Hamburg

57 Bauernbildnis, Worpswede (Abb. 24)
Rot-brauner Gummidruck, 1898, 55,0 × 39,5 **KD**

58 Urahne
Rot-brauner Gummidruck, 1898, 53,2 × 44,5 **KD**

59 Meerestille
Heliogravure, nach einem Gummidruck, 1899, 24,3 × 17,0 **LH**

60 Einsamer Reiter (Abb. 30)
Heliogravure, nach einem Gummidruck, 1903, 17,0 × 24,2 **LH**

61 Dachau
Heliogravure, nach einem Gummidruck, nicht datiert, 24,2 × 17,4 **LH**

62 Holländischer Kanal
Mehrfarbiger Gummidruck, original gerahmt, 1909
82,5 × 112,0 **MKG**

Fred. Hollyer, London

63 Junger Herr mit Zylinder (Abb. 22)
Platindruck, 1897, 45,3 × 22,8 **LH**

J. Huysen (1876—1959), Amsterdam

Berufsfotograf in Amsterdam, der als Gesellschaftsporträtist hohes Ansehen genoß. Daneben wurde er durch seine Stadtansichten von Amsterdam, die er in Pigment- und kombinierten Gummidrucken ausführte, bekannt und oft ausgezeichnet.

64 Enge Gasse (Abb. 27)
Öldruck, nicht datiert, 14,8 × 5,5 **PL**

65 Nächtliche Straße
Kohledruck, nicht datiert, 8,8 × 9,0 **PL**

Gertrude Käsebier, New York

66 Mutter mit Kindern (Abb. 2)
Platindruck, 1901, 20,2 × 15,1 **LH**

67 Miss N.
Heliogravure aus Camera Work, 1903/04, 20,4 × 15,3 **LH**

68 Pastoral
Heliogravure aus Camera Work, 1905, 21,2 × 16,6 **LH**

Joseph Keiley

69 Miss de C.
Heliogravure aus Camera Work, 1907, 12,0 × 16,0 **LH**

70 Spring
Heliogravure aus Camera Work, 1907, 11,3 × 18,5 **LH**

Heinrich Kühn, Dresden, Innsbruck

71 Mädchenbildnis (Abb. 1)
Brauner Gummidruck, nicht datiert, 76,0 × 53,5 **FE**

72 Edeltrude Kühn
Rot-brauner Gummidruck, nicht datiert, 51,0 × 36,5 **FE**

73 Damenbildnis am Spiegel
Rot-brauner Gummidruck, nicht datiert, 36,2 × 27,6 **FE**

74 Bildnis einer jungen Dame mit Hut
Roter Gummidruck, nicht datiert, 51,0 × 37,0 **FE**

75 Miss Mary, Rückenfigur
Brauner Gummidruck, nicht datiert, 28,0 × 21,5 **FE**

76 Akt (Abb. 32)
Schwarz-brauner Gummidruck, nicht datiert, 29,5 × 23,5 **PS**

77 Stilleben mit Orangen
Umdruck, nicht datiert, 28,5 × 38,0 **FE**

78 Römische Villa
Brauner Gummidruck, nicht datiert, 52,5 × 70,5 **FE**

79 Linden im Sonnenschein
Blau-grüner Gummidruck, nicht datiert, 54,0 × 72,0 **FE**

80 Schloß Nymphenburg
Grün-schwarzer Gummidruck, nicht datiert, 25,5 × 66,0 **FE**

Otto Marotz, Essen

81 Mann mit Pfeife, 1897, 21,3 × 16,4 **KD**

Carle de Mazibourg, Paris

82 Junge Dame mit Uhr
Albumin-Papier, 1899, 23,0 × 36,0 **KD**

Alexis Mazourine, Moskau

83 Dame auf der Düne
Platindruck, 1895, 15,5 × 17,4 **LH**

84 Flußlandschaft mit Ruderboot (Abb. 12)
Platindruck, 1898, 22,4 × 16,3 **LH**

85 Russischer Winter
Platindruck, 1899, 12,0 × 16,8 **KD**

Léonard Misonne, (1870-1943) Gilly/Belgien

gehört zu den führenden und bekanntesten Persönlichkeiten der Kunstphotographie. Seine Landschaftsbilder wurden durch zahlreiche Ausstellungen und Veröffentlichungen in Europa und Amerika international bekannt und haben den Stil vieler Fotografen beeinflußt. Im Gegensatz zum französischen "Pictorialisme" versuchte er den Eigencharakter der Fotografie möglichst zu wahren. Das Sujet interessierte ihn weniger als die Darstellung von Atmosphäre und Licht, daher bevorzugte er neblige Stimmungen und Gegenlicht bei seinen Aufnahmen. Seine Bilder, fast ausschließlich im Format 30 × 40, stellte er im Fresson-, später im Öldruck her, wobei die Wolken durch ein zweites Negativ einkopiert wurden.

86 Straßenszene in London (Abb. 13)
Späterer Mediobromdruck nach einem Negativ von 1895, 28,8 × 39,7 **MM**

87 Drei Bäuerinnen
Grün-schwarzer Öldruck nach einem Negativ von 1897, 27,4 × 37,2 **MM**

88 Dorfstraße mit Fuhrwerk
Fresson Druck, 1897, 20,0 × 28,5 **KD**

89 Wald im Sonnenlicht
Fresson Druck, 1898, 27,4 × 39,2 **KD**

90 Schafherde
Braun getönter Bromsilberdruck, mit einkopierten Wolken, 1899, 20,5 × 27,7 **MM**

91 Ebbe
Fresson Druck, 1908, 27,7 × 37,6 **MM**

92 Dorfstraße nach dem Gewitter (Abb. 7)
Fresson Druck, 1908, 29,6 × 37,5 **MM**

93 Dorfstraße mit Kühen
Fresson Druck, 1912, 29,0 × 38,8 **MM**

94 Angler
Fresson Druck, 1912, 31,4 × 41,3 **MM**

Heinrich Wilhelm Müller, Hamburg

95 Segelboot (Abb. 4)
Blau-grüner Gummidruck, 1898, 44,6 × 33,1 **KD**

96 Landschaft mit Bäumen
Braun-roter Gummidruck, 1900, 28,7 × 40,8 **LH**

Nikolaus Perscheid, Leipzig, Berlin

97 Bauer mit Sense (Abb. 14)
Blau-schwarzer Gummidruck, 1901, 43,1 × 56,0 **KD**

98 Bäuerin mit Kiepe
Schwarz-grüner Gummidruck, 1901, 38,3 × 53,4 **KD**

99 Bildnis Max Klinger
Rötlich-brauner Gummidruck, 1913, 53,6 × 41,2 **KD**

Robert Proessdorf, Leipzig

100 Straßenszene in Leipzig
Grauer Gummidruck, 1896, 46,4 × 38,5 **KD**

C. Puyo, Paris

101 Dame im Sessel
Roter (sanguine) Gummidruck, nicht datiert, 27,7 × 22,7 **SFP**

102 Mädchenportrait Profil
Roter (sanguine) Gummidruck, nicht datiert, 22,8 × 11,9 **SFP**

103 Mädchenportrait mit Blumen (Abb. 3)
Roter (sanguine) Gummidruck, nicht datiert, 28,6 × 22,0 **SFP**

104 Mädchen, Bild betrachtend (Abb. 10)
Roter (sanguine) Gummidruck, nicht datiert, 12,4 × 19,3 **SFP**

105 Dame vor dem Spiegel
Öldruck, nicht datiert, 23,1 × 16,7 **SFP**

106 Mädchen Freilichtportrait
Öldruck, nicht datiert, 16,5 × 22,5 **SFP**

107 Damenportrait mit Hut
Mehrfarbiger Öldruck, nicht datiert, 28,0 × 22,0 **SFP**

Otto Rau, Berlin

108 Fischer
Platindruck, 1894, 9,6 × 18,5 **LH**

Otto Scharf, Krefeld

109 Straßenszene
Blau-grüner Gummidruck, 1898, 12,1 × 17,1 — LH

110 Flußlandschaft
Schwarz-grüner Gummidruck, 1899, 10,9 × 22,2 — LH

Louis Schwere, Hamburg

111 Flußlandschaft
Rot-brauner Gummidruck, nicht datiert, 16,6 × 12,2 — KD

112 Weg mit Bäumen
Brauner Gummidruck, nicht datiert, 11,9 × 16,5 — KD

113 Straße mit Schafherde
Grün-schwarzer Gummidruck, nicht datiert, 12,0 × 16,8 — KD

George H. Seeley

114 The burning of Rome
Heliogravure aus Camera Work, 1907, 19,7 × 15,8 — LH

Frank Eugene Smith

115 Hortensia (Abb. 28)
Heliogravure, 1900, 17,6 × 12,5 — PL

116 Dr. Lasker mit seinem Bruder
Heliogravure, 1904, 17,6 × 12,5 — PL

F. V. Spitzer, Wien

117 Portrait eines Künstlers (Abb. 6)
Umdruck, 1905, 29,7 × 28,6 — PS

Edward Steichen, New York

118 Rodin
Heliogravure, 1902, 21,2 × 16,1 — LH

119 Rodin, "Le penseur"
Heliogravure, 1902, 15,4 × 18,6 — LH

120 Balzac, "The open sky" (Abb. 31)
Heliogravure, 20,8 × 15,7 — LH

121 Portraits — evening
Heliogravure, 18,6 × 17,0 — LH

122 The little round mirror
Heliogravure, 21,4 × 14,2 — LH

123 Dolor (Rückenakt)
Heliogravure, 19,3 × 14,9 — LH

124 Beim Pferderennen
Heliogravure, 1904, 15,7 × 20,0 — LH

Alfred Stieglitz, New York

125 Winter, Fifth Avenue
Heliogravure, 1892, 21,8 × 15,3 — LH

126 Nearing land
Heliogravure, 1904, 21,5 × 17,4 — LH

127 Going to the start
Heliogravure, 1904, 23,3 × 19,0 — LH

128 The steerage
Heliogravure, 1907, 32,8 × 26,1 **PL**

129 The ferry boat
Heliogravure, 1910, 20,8 × 16,2 **PL**

130 The city of ambition (Abb. 9)
Heliogravure, 1910, 22,1 × 16,6 **PL**

Etienne Wallon, Paris

131 Segelboot
1900, 15,9 × 7,9 **KD**

132 Straßenszene in Paris
1900, 19,2 × 23,2 **KD**

Hans Watzek, Wien

133 Segelboote (Abb. 5)
Brauner Gummidruck, 1896, 13,5 × 36,0 **LH**

134 Weiße Segel
Brauner Gummidruck, nicht datiert, 47,0 × 67,5 **FE**

135 Donaulandschaft
Brauner Gummidruck, nicht datiert, 50,0 × 72,0 **PS**

Clarence H. White, New York

136 The Orchard
Heliogravure, aus Camera Work, 1905, 20,5 × 15,7 **LH**

137 Drops of rain
Heliogravure, aus Camera Work, 1908, 19,5 × 15,5 **LH**

138 Boys going to school (Abb. 17)
Heliogravure, aus Camera Work, 1908, 20,4 × 15,6 **LH**

139 Aus "Beneath the wrinkle"
Platindruck, 1909, 20,2 × 15,7 **KD**

Clarence H. White und Alfred Stieglitz, New York

140 Torso
Heliogravure, 1907, 21,2 × 16,1 **LH**

B. Zweers (1872—1946), Haarlem

Fotograf in Gouda und Haarlem. Bevorzugte den Pigmentdruck als Positivverfahren für seine Landschafts-, Portrait- und Genreaufnahmen.

141 Windmühle (Abb. 25)
Brauner Pigmentdruck, 1906, 34,7 × 23,0 **PL**

In Vitrinen sind u. a. ausgestellt:

Zwei "Skizzenbücher" von Th. und O. Hofmeister (LH) mit Celloidinkontaktkopien ihrer Originalaufnahmen, ferner Zeitschriften und Veröffentlichungen, darunter die oft zitierten "Photographische Rundschau" und "Camera Work" sowie Kataloge und Drucksachen der Hamburger Ausstellungen von Kunstphotographien.

NACHTRAG ZUM KATALOG „KUNSTPHOTOGRAPHIE UM 1900"

Die in Essen gezeigte Ausstellung wurde unter besonderer Betonung des Anteils, den die hamburgische Photographie der Jahrhundertwende an der „Kunstphotographie" besitzt, um nachstehende Bilder etc. erweitert. Sie stammen aus den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe und der Staatlichen Landesbildstelle Hamburg, vorwiegend aus der „Sammlung Ernst Juhl".

Dr. Eduard Arning, Hamburg

142 Insel der Aussätzigen
Celloidinabzug der Originalplatte,
1885, 11 x 18,5 cm

143 Insel der Aussätzigen
Vergrößerung auf Albuminpapier (vergehend),
1885, 30,5 x 45 cm

144 Ringende Japaner
Celloidin, 1889, 9,4 x 19,1 cm

145 Am Lido
Platindruck, ca. 1898, 10 x 22 cm

146 Sirocco
Bläulicher Gummidruck, original gerahmt,
ca. 1899, 32,3 x 29 cm

147 Zehn Laterna-Magica-Diapositive, undatiert.
Norddeutsche Landschaft — Abend am Lago Maggiore — Norddeutsche Heide — Golgatha (Südtirol) — Am Königsee — Abend am Luganer See — Frühling in Waldsee — Sennerin — Wintermorgen im Park (Hamburg) — Kirchweih —
je 7 x 7 cm, in alter Rahmung

J. Craig Annan, Glasgow

148 On a Dutch Shore
Kohledruck, original gerahmt,
von Ernst Juhl 1899 erworben,
35 x 55,3 cm

W. Bandelow, Lübeck

149 Selbstbildnis als Plakatentwurf
Auskopierpapier, 1902, 15,8 x 17,3 cm

Arthur Benda (geb. 23. 3. 1885 in Berlin), Wien

Antritt der Lehrzeit bei Nicola Perscheid in Leipzig am 9. 11. 1899. Seit 1902 in verschiedenen Ateliers tätig. Ab Februar 1906 wieder bei Perscheid. Herstellung von Pinatypie-Farbbildern nach Aufnahmen Perscheids. 1907 Arbeitsräume des Ateliers d'ORA eingerichtet, das am 1. September 1907 in Wien eröffnet wurde. Ab 1921 Teilhaber des Ateliers d'ORA - BENDA; 1924 Eröffnung eines neuen ständigen Ateliers in Paris und Trennung von Dora Kallmus. Arthur Benda übernimmt das Wiener Atelier unter der Bezeichnung d'ORA-BENDA. Er hat sich früh mit dem farbigen Gummidruck und alsbald auch mit der Farbphotographie und mit dem Bromölumdruck beschäftigt. Wir zeigen die drei Aufnahmen des in Wien lebenden Photographen als Zeugnis der Gesellschafts- und Modephotographie aus dem Anfang unseres Jahrhunderts.

150 Portrait Elsa Kasimir
Dreifarbiger Gummidruck
nach Schwarz-Weiß-Aufnahme,
1909, 47 x 39 cm

151 Modeaufnahme, Emilie Flöge
Inhaberin eines Modesalons in Wien,
Chlorsilberabzug von Originalnegativ,
der dreieckige Dekor auf dem Oberteil des Kleides wurde von Prof. Kolo Moser entworfen,
1909, 39,5 x 24,5 cm

152 Modephoto
Entwurf des Hutes von Maler Krieser,
Chlorsilberabzug von Originalnegativ,
1910, 33,5 x 29 cm

Rudolph Johann Dührkoop (1848—1918), Hamburg

War ursprünglich Eisenbahnangestellter, erwarb am 18. 10. 1889 das Hamburger Bürgerrecht, nachdem er am 1. 10. 1883 ein „Kunstphotographisches Atelier" in der Großen Bäckerstraße 26 eröffnet hatte. Seit 1906 befand sich das Atelier am Jungfernstieg 34. Rudolph (gelegentlich auch Rudolf) Dührkoop hatte auch ein Atelier in Berlin, das er zeitweise selbst versah, während seine Tochter Minya Diez-Dührkoop, geboren am 21. 6. 1873 in Hamburg, das hiesige Atelier führte. Sie verstarb am 17. 11. 1929 in Hamburg.

153 Portrait Eduard Arning
Albumin-Papier, 1903, 21,5 x 16,7 cm

154 Portrait Heinrich Kühn
Albumin-Papier, 1903, 10 x 16,4 cm

155 Portrait Elise Averdieck
Kohledruck, 1905, 20,5 x 16,2 cm

156 Portrait Frau Richard Dehmel
Platindruck, 1905, 22,2 x 15,9 cm

157 Portrait Frau Maria Zacharias, geb. Langhans
Platindruck, 1905, 21,2 x 16,4 cm

158 Titelblatt des Verzeichnisses der in dem Werke „Hamburgische Männer und Frauen am Anfang des XX. Jahrhunderts" enthaltenen Bildnisse,
Hamburg 1905, 48 x 33 cm

Die ersten 5 Portraits aus diesem Werk:

159 Bürgermeister Dr. J. G. Mönckeberg
Photogravure, 1905, 21,2 x 15,7 cm

160 Frau Mathilde Mönckeberg
Photogravure, 1905, 22,5 x 16 cm

161 Bürgermeister Dr. J. H. Burchard
Photogravure, 1905, 22,7 x 16,5 cm

162 Frau Emmy Burchard, geborene Amsinck
Photogravure, 1905, 21,7 x 15,5 cm

163 Bürgermeister Dr. Gerhard Hachmann
Photogravure, 1905, 19,5 x 14 cm

164 Rudolph Dührkoop im Berliner Atelier
Kohledruck, 1906, 16,2 x 22,2 cm

165 Portrait Peter Behrens
Kohledruck, 1908, 21,6 x 16 cm

166 Doppelportrait Frau Peter Behrens und Tochter
Platindruck, 1908, 16,7 x 22,4 cm

167 Portrait Frau Muthesius
Platindruck, 1908, 21 x 16,2 cm

168 Frauen in der Kirche von Neuenfelde
Platindruck, 1909, 21,9 x 16,4 cm

169 Dame am Klavier
Platindruck, 1910, 22 x 16,7 cm

170 Portrait Wilhelm Busch
Platindruck, nicht datiert, 15,6 x 11,3 cm

Es sei nachgetragen, daß es sich bei Nr. 39 des Kataloges: „Portrait eines Herrn mit Bart", um Justus Brinckmann, den Gründer und ersten Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg handelt. Dieser Gummidruck war lt. Katalog 1902 in Hamburg ausgestellt; sein Preis betrug MK 250,—.

Minya Diez-Dührkoop, Hamburg

171 Portrait Monsieur Mabère de Paris
Platindruck, 1907, 22 x 16,2 cm

172 Portrait des Photographen E. O. Hoppé, London
Platindruck, 1908, 21,1 x 16 cm

173 Doppelportrait Mutter mit Kind
Kohledruck, 1908, 16,5 x 22 cm

174 Symmetrie, Portrait einer Unbekannten
Platindruck, 1910, 21,2 x 16,8 cm

Georg Einbeck, Hamburg

175 Einsam
Celloidinabzug, 1897, 11,4 x 4,6 cm

176 Müder Wanderer
Celloidinabzug, 1897, 9,5 x 8,4 cm

177 Das Schweigen
Celloidinabzug des Originalnegativs zum Gummidruck (s. Katalog Nr. 45), 1898, 11 x 8 cm

178 Mutter und Kind
Celloidinabzug von Originalplatte, 1898, 11 x 8 cm

179 Mutter und Kind
Brauner Gummidruck, 1898, 40,5 x 30,5 cm

180 Mutterglück
Heliogravure, nach dem Gummidruck, 1898, 24 x 18 cm

Theodor und Oskar Hofmeister, Hamburg

181 Wäsche in den Vierlanden
Gummidruck, original gerahmt, 1898, 50,3 x 34,3 cm

182 Auf der Brücke
Rötlicher Gummidruck, original gerahmt, 1898, 80 x 59 cm

183 Portrait Dr. Wolters
Rot-brauner Gummidruck, original gerahmt, 1899, 86,5 x 69 cm

184 Bildnis des Worpsweder Malers Mackensen
Rot-brauner Gummidruck im Originalrahmen, 1899, 56 x 47 cm

185 Präsidium der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie: Ernst Juhl, Dr. Ed. Arning, Dr. Walter von Ohlendorff
Pigmentdruck, 1899, 20,5 x 27 cm

186 Bildnis des Dichters Gustav Falke
Rot-brauner Gummidruck, original gerahmt, 1900, 82,5 x 63,5 cm

187 Nachtgang
Blau-grüner Gummidruck, original gerahmt, 1900, 66 x 93 cm

188 „Die Geschwister"
Brauner Gummidruck im Originalrahmen, 64 x 81 cm, darunter, im selben Rahmen, eine Landschaft, mehrfarbiger Gummidruck, 17 x 82 cm, 1901

189 Holsteinische Landschaft
Grüner Pigmentdruck, nach dem Gummidruck, 1901, 15,4 x 22 cm

190 Mühle bei Sonnenuntergang
Blauer Pigmentdruck, nach dem Gummidruck, 1901, 15,6 x 22,1 cm

191 Straße in Dinan/Bretagne
Blauer Pigmentdruck, nach dem Gummidruck, 1901, 18,3 x 14,4 cm

192 Schwäbisches Dorf
Brauner Pigmentdruck, 1905, 19,5 x 28 cm

193 Landschaft mit Kirche
Brauner Pigmentdruck, 1906, 21 x 28,5 cm

194 Entwurf einer Tischkarte
9. 1. 1906, 16,5 x 11 cm

Fred. Hollyer, London

195 Portrait Ernst Juhl
Pigmentdruck auf Leinen, 1901, original gerahmt, 51 x 30 cm

Arthur Illies, Hamburg

196 Entwurf für eine Ehrengabe
Gebeizte Metallätzung, mehrfarbig, 1898, 15 x 22,3 cm

Dr. Alfred Kirstein, Berlin

197 Doppelportrait Gebrüder Hofmeister
Photogravure aus „Photographische Rundschau 1902", 17,9 x 13,9 cm

198 Notturno
Heliogravure nach Gummidruck, 1902, 17,7 x 25,2 cm

Heinrich Wilhelm Müller, Hamburg

199 Marine
Brauner Kohledruck, 1900, 22 x 14,1 cm

200 Hof auf Föhr
Albuminabzug von Originalnegativ (vergehend), 1901, 12 x 17,2 cm

201 Heimwärts
Albuminabzug auf Originalnegativ (vergehend), 1901, 12,1 x 16,9 cm

202 Heimwärts
Brauner Gummidruck, original gerahmt, 1901, 66 x 94,3 cm

203 Harzlandschaft
Mehrfarbiger Gummidruck, original gerahmt, 1905, 63 x 92 cm

204 Ramesloh
Kohledruck, 1906, 16,5 x 11,8 cm

205 Wassermühle
Blauer Kohledruck, 1907, 11 x 15,7 cm

206 Judengasse, Rothenburg
Mehrfarbiger Gummidruck im Originalrahmen, 1908, 47 x 57,5 cm

Arnold Petersen (1876—1950), Hamburg

Beginnt 1898 zu photographieren, wird Mitglied der Freien Vereinigung von Amateur-Photographen zu Hamburg und später deren Vorsitzender. Er prägte den Begriff der Heimatphotographie, der er sich neben seinem Beruf als Lehrer widmete.

207 Winterstimmung, Lombardsbrücke in Hamburg
Grauer Bromölumdruck, nicht datiert, 22,7 x 21,7 cm

208 Kohlenfischer im Hamburger Hafen
Graugrüner Bromölumdruck, nicht datiert, 28 x 22,6 cm

209 Schilfträgerinnen an der Oberelbe
Brauner Bromölumdruck, nicht datiert, 22,9 x 28,7 cm

Louis Schwere, Hamburg

war von Beruf Makler und Agent in Steinkohlen, Metallen etc. Er wurde geboren am 13. 12. 1831, erwarb das Hamburger Bürgerrecht am 20. 6. 1884 und verstarb am 8. 4. 1935. Er gehörte der „Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie" an und somit zum Kreise der Schüler der Brüder Hofmeister in der Ausübung des Gummidrucks. Im Katalog sind unter den Ziffern 111 bis 113 drei Gummidrucke von ihm verzeichnet.

Bruno Schmidt, Hamburg

210 Fährdampfer
Auskopierpapier, 1899, 17,3 x 22,7 cm

211 Am Rathausmarkt
Auskopierpapier, 1900, 9,3 x 18,8 cm

Otto Schmidt, Hamburg

212 Meßberg von der Wandrahmsbrücke (Nachtaufnahme)
Bromöldruck, nicht datiert, 17,7 x 26,8 cm

Gustav Trinks, Hamburg

213 Farbige Schatten
Heliogravure nach Gummidruck, 1902, 23,6 x 19,3 cm

Bernhard Troch, Hamburg

214 Entwurf für eine Tischkarte
1906, 17,7 x 12,6 cm

Zehnte Internationale Jahres-Ausstellung von Kunstphotographien Hamburg — Kunsthalle, 1903

215 Ausstellungswand Eduard Steichen

216 Ausstellungswand Nicola Perscheid

Aufnahmen der Familie Lichtwark Photographische Reproduktionen folgender Bilder:

217 Friedrich Carl Lichtwark — 1803—1869
(Vater Alfred Lichtwarks),
Photographiert von seinem Freunde Friedrich Burmeister

218 Mutter von Alfred Lichtwark
in späteren Lebensjahren
Photograph unbekannt,
Original im Museum für Hamburgische Geschichte

219 Alfred Lichtwark in jungen Jahren
Original im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle

220 Alfred Lichtwark im Jahre 1899
Photo von Rudolph Dührkoop

KAMERAS UND OBJEKTIVE

221 Reisekamera
13 x 18 cm, Objektiv ohne Bezeichnung, auf Rouleauverschluß

222 Reisekamera
18 x 24 cm, Objektiv Goerz Anastigmat „Dagor" 1:7,7, F = 36 cm, Nr. 269 963, montiert auf Rouleauverschluß
Die Kamera stammt aus dem Besitz des Hamburger Photographen Hans Breuer (1869—1961)

223 Quadratische Atelierkamera
Rahmengröße 45 x 45 cm, auf fahrbarem Holzstativ, Objektiv von Alexis Millet, Paris, Nr. 2771, mit Handbetrieb zur Scharfeinstellung

224 Spreizen-Handkamera 13 x 18 cm
von C. P. Goerz, Berlin, mit Goerz-Doppelanastigmat 1:4,5, F = 18 cm mit Schneckengang, mit Schlitzverschluß von Ottomar Anschütz
Drei Doppelkassetten

225 Spreizen-Handkamera 9 x 12 cm
von Ernemann, Dresden, Helles Nußbaumholz, mit Objektiv „Ernon" 1:3,5, F = 15 cm im Schneckengang. Drei Doppelkassetten

226 Reisekamera 9 x 12 cm
zur Aufnahme von Farbauszügen in den drei

Grundfarben, System Bermpohl, ohne Objektiv
Drei Doppelkassetten
Aus dem Besitz von Heinrich Kühn, Innsbruck

227 „Studien-Kamera"
30 x 30 cm, System David-Watzek, auf optischer Bank, kein Objektiv
Eine Doppelkassette.
Aus dem Besitz von Heinrich Kühn, Innsbruck

228 Portrait-Objektiv (Typ Petzval-Voigtländer)
Hermagis, Opt^en, Fab^at, Paris, Breveté s.g.d.g., Nr. 17561, Durchmesser: 13 cm, F = 70 cm, für Steckblenden.
Aus der Opt.-Mech. Werkstatt A. Krüss, Hamburg

229 Portrait-Objektiv
von Voigtländer & Sohn, Wien, Braunschweig, Nr. 20 327, F = 35 cm, vernickelt, für Steckblenden
Aus dem Atelier Theo Schafgans, Bonn, gegr. 1854

230 Portrait-Objektiv I
Nr. 3 B von Voigtländer & Sohn, Braunschweig, Nr. 42 835, F = 20 cm, für Steckblenden, mit Handtrieb zum Einstellen

PLAKATE

231 „Internationale Ausstellung
von Amateur-Photographie",
wahrscheinlich 1893, Farblithographie, 75 x 47 cm
von Paul Duyffke, Lehrer an der Allgemeinen Gewerbe-Schule in Hamburg

232 „Salon Photographique 1895", Brüssel
Anonyme Farblithographie, 120 x 57,5 cm

233 „Association Belge de Photographie,
Deuxieme Exposition d'Art", 1896,
Farblithographie, 87,5 x 131 cm
von A. Donnay

234/35 „3^e Exposition d'Art Photographique, organisé par le Photo-Club de Paris", 1896
Farblithographie, je ein Abzug in Grün und Orange, 180 x 65 cm
von Edmé Couty

236 „Sechste Internationale Ausstellung
von Kunstphotographie"
Hamburg, Kunsthalle, 1898
Heliogravüre nach einem Gummidruck 60 x 79 cm
von Georg Einbeck

237 „Siebte Internationale Ausstellung
von Kunstphotographie"
Hamburg, Kunsthalle, 1899
Heliogravüre nach einem Gummidruck
von Georg Einbeck

238 „Internationale Ausstellung
Künstlerischer Photographie in der Kunsthalle",
1897
Farblithographie, 40 x 31,5 cm
von Arthur Illies

239 „Kunstphotographische Ausstellung 1903",
Hamburg, in der Alsterlust
Farblithographie, 59 x 43 cm
von Friedrich Schaper

240 „Jubiläums-Ausstellung 1893—1903 —
Zehnte Internationale Jahresausstellung
von Kunstphotographie",
Hamburg, Kunsthalle, 1903
Blauer Gummidruck, 47,5 x 45 cm

241 „Ausstellung für Amateur-Photographie"
Interlaken, 1908
Farblithographie, 100 x 71 cm
von Burkhard Mangold

242 „Internationale Photographische Ausstellung, Dresden 1909"
Farblithographie, 96,5 x 62 cm
von Wilhelm Hartz

243 „Internationale Photographische Ausstellung für Bildnis und Figurenbild", Hamburg 1911
Farblithographie, 59,5 x 43 cm
von Johannes Ehlers

244 „Kinematographische Ausstellung", Berlin 1909
Farblithographie, 71,5 x 94,2 cm
von Paul Leni

245 Plakat
für „Gruß- und Erinnerungsphotographien",
Berlin, vor oder um 1900
Farblithographie, 63,5 x 47,5 cm
von B. Wennerberg

246 Nixe mit Camera, Plakat ohne Text
Kopenhagen um 1900
Farblithographie, 51 x 76,5 cm
von F. J. Mortensen

ILLUSTRATION

247 Henri de Toulouse-Lautrec: Nib ou Le Photographe-Amateur, Illustration zu einer Erzählung von Romain Coolus (Nib = Nichts, Argot), Beilage zur „Revue Blanche", Januar 1895, Lithographie, Delteil 99.

PLAKETTEN

248 „Internationale Fotografie
Tentoonstelling Amsterdam",
1895, Bronze, 94 x 60 mm, von Begeer

249 „Photo-Club de Paris"
1897, Zinn, 61 x 91 cm, von Jules Brateau

250 „Photo-Club de Paris"
1898, Zinn, 67 x 100 mm

251 „Association Belge de Photographie"
Weltausstellung Paris, 1900, Zinn, 56 x 68 mm
von Fernand Ubois

252 „Association Belge de Photographie,
Salon de 1902"
Bronze, vergoldet, 66 x 35 mm von G. Devreese

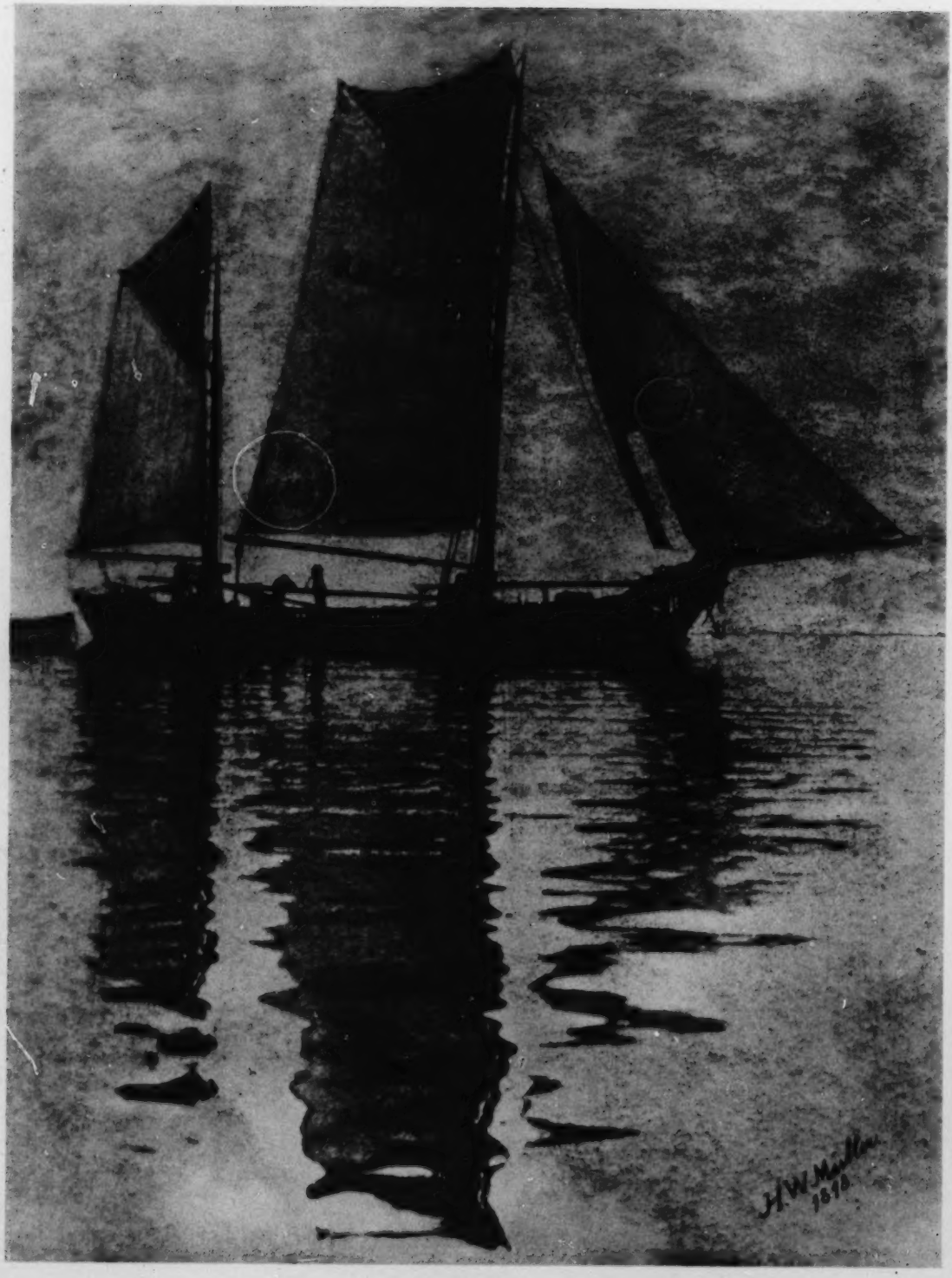
---

253 Heinrich Kühn, Innsbruck
Dreifarben-Gummidruck, „direkt nach der Natur" von drei Negativen gedruckt,
1897 in Hamburg ausgestellt, 36,5 x 25,7 cm

ART AND ARCHITECTURE LIBRARY

◀ 1 Heinrich Kühn – Kat. 71 2 Gertrude Käsebier – Kat. 66

3 C. Puyo – Kat. 103

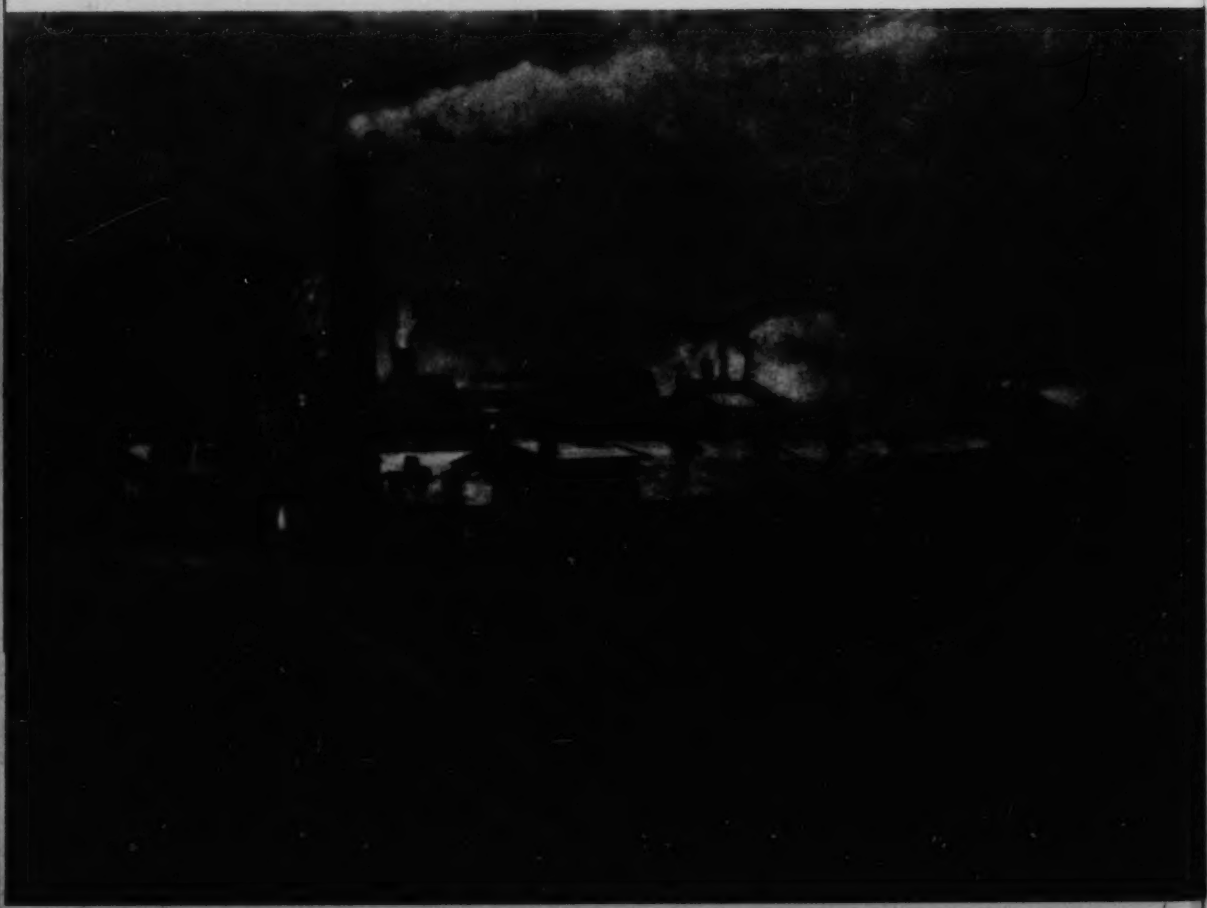

H.W. Mailler
1898

4 Heinrich Wilhelm Müller – Kat. 95 5 Hans Watzek – Kat. 133

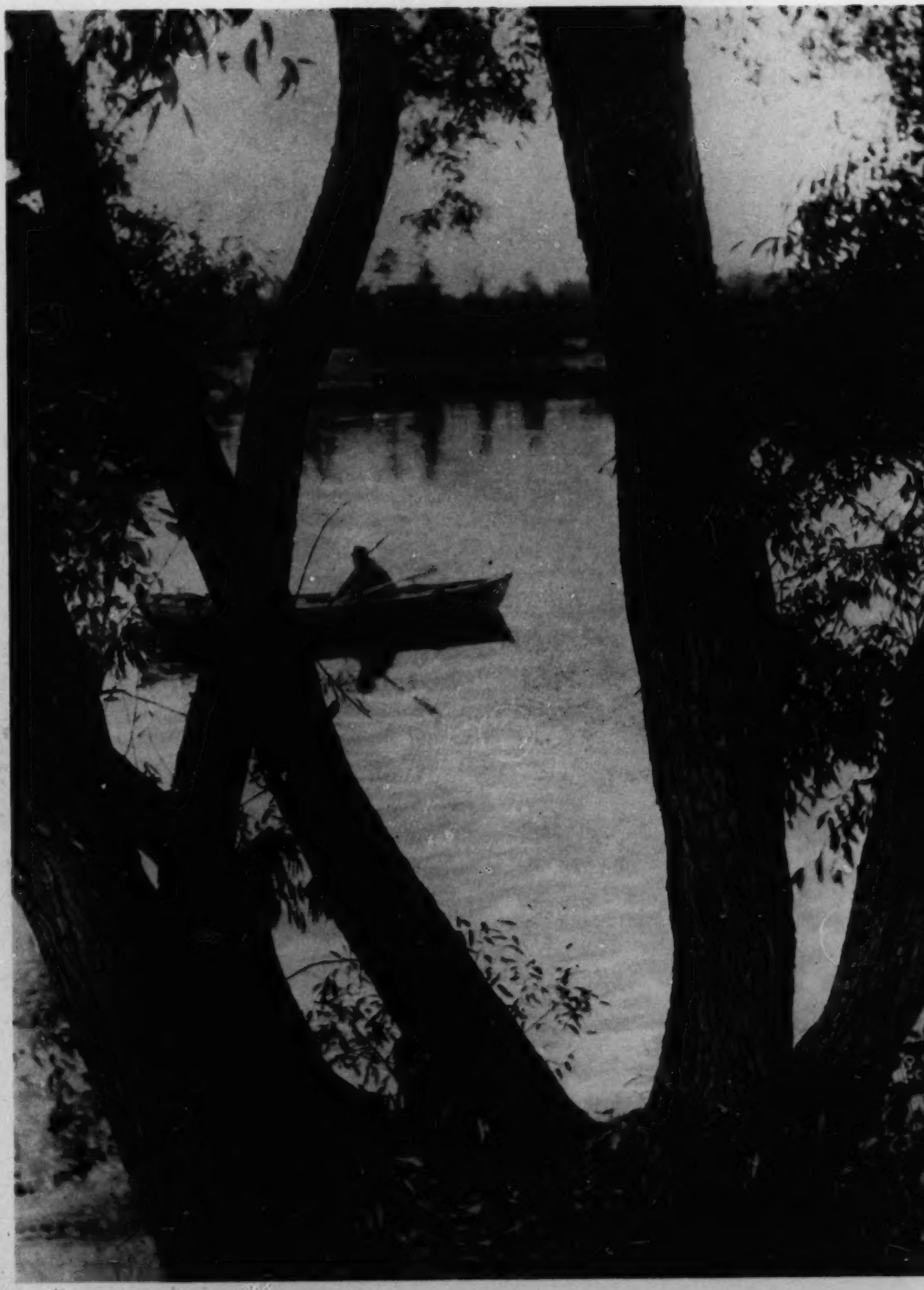
6 F. V. Spitzer – Kat. 117 7 Léonard Misonne – Ka

8 Ed. Arning-Hofmeister – Kat. 5

9 Alfred Stieglitz – Kat. 130



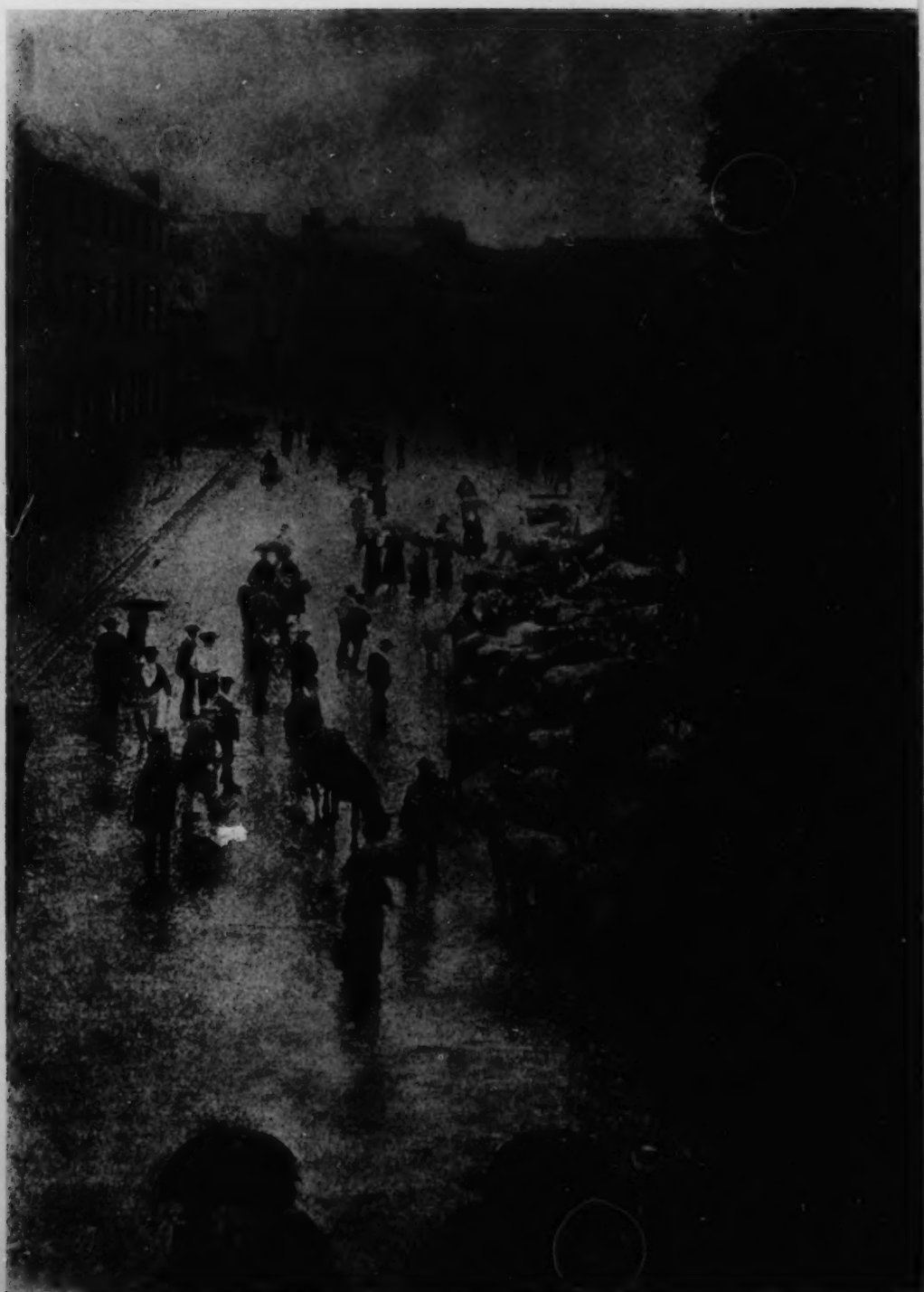
10 C. Puyo – Kat. 104 11 Robert Demachy – Kat. 33



12 Alexis Mazourine – Kat. 84

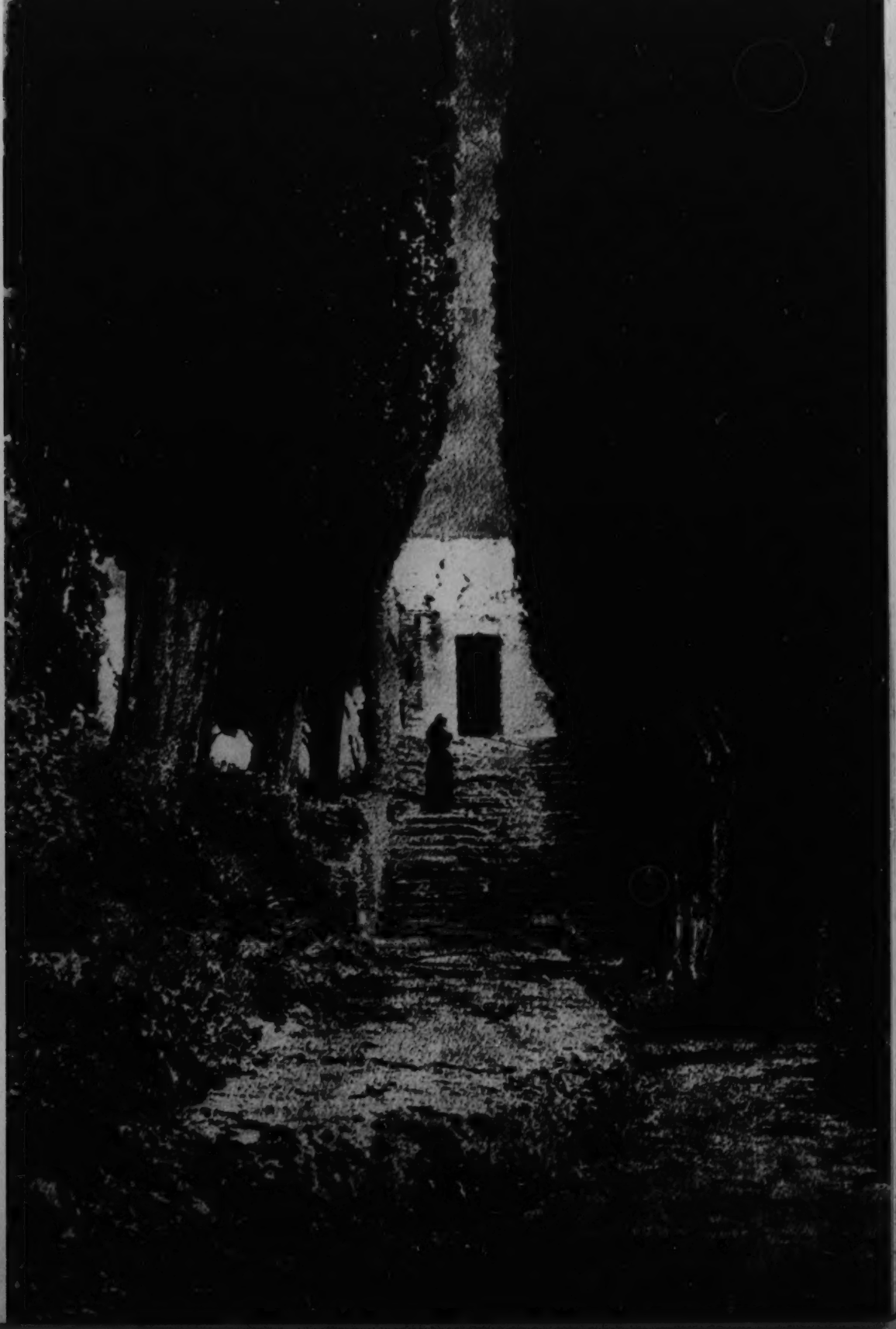
13 Léonard Misonne – Kat. 86

14 Nikolaus Perscheid – Kat. 97 15 Robert Demachy – Kat. 28



16 H. Berssenbrugge – Kat. 8 17 Clarence H. White – Kat. 138 ▶

18 Alvin Langdon Coburn – Kat. 17 ▶ 19 Hugo Henneberg – Kat. 55 ▶

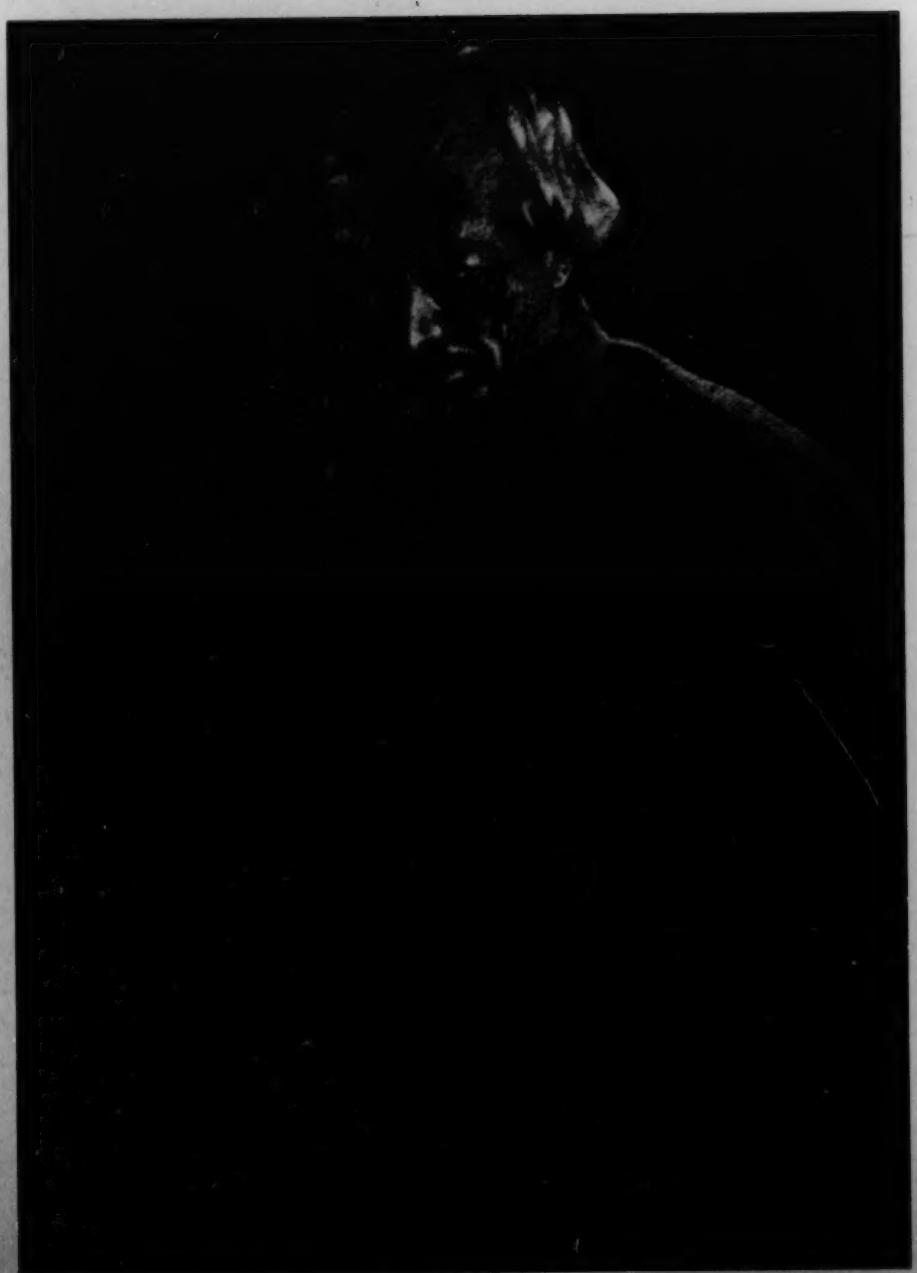


20 Rudolf Dührkoop – Kat. 38 21 J. Craig Annan – Kat. 2

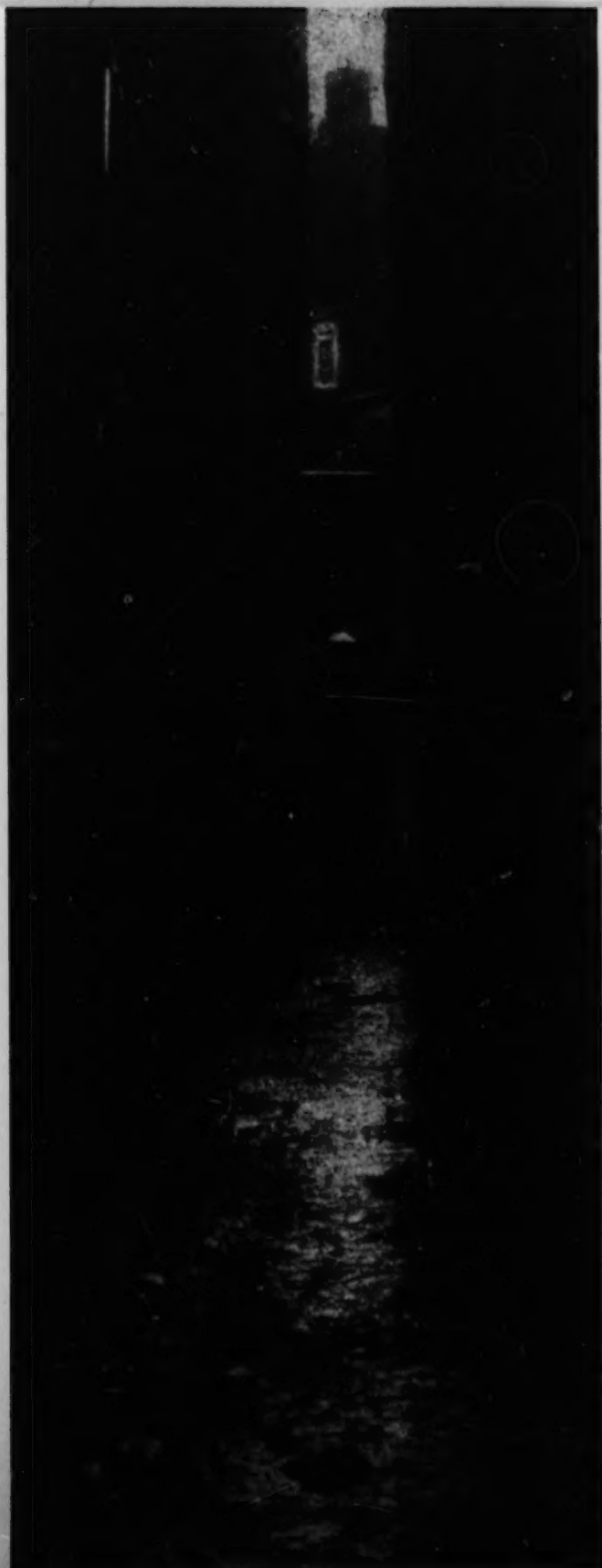
22 Fred Hollyer – Kat. 63 23 Alexandre – Kat. 1

24 Th. u. O. Hofmeister – Kat. 57

25 Berend Zweers – Kat. 141



26 P. Dubreuil – Kat. 36 27 J. Huiysen – Kat. 64



28 Frank Eugene Smith – Kat. 115

29 A. Bohmer – Kat. 12

30 Th. u. O. Hofmeister – Kat. 60 31 Edward Steichen – Kat. 120 32 Heinrich Kuhn – Kat. 76

11. 2. 1965
B.T.